

LA
PEINTURE BOLONAISE
A LA FIN DU XVI^e SIÈCLE

(1575-1619)

LES CARRACHE

*Thèse pour le doctorat ès lettres
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

GABRIEL ROUCHÈS

Sous-Bibliothécaire à l'École Nationale des Beaux-Arts.

Avec 16 planches hors texte

PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1913

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés
pour tous pays.

LA
PEINTURE BOLONAISE
A LA FIN DU XVI^e SIÈCLE

LA PEINTURE BOLONAISE

A LA FIN DU XVI^e SIÈCLE

(1575-1619)

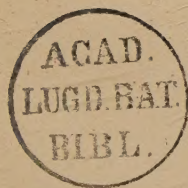
LES CARRACHE

*Thèse pour le doctorat ès lettres
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

GABRIEL ROUCHÈS

Sous-Bibliothécaire à l'École Nationale des Beaux-Arts



Avec 16 planches hors texte

PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1913

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés
pour tous pays.

A

MONSIEUR HENRY LEMONNIER

Hommage respectueux.

LA PEINTURE BOLONAISE

A LA FIN DU XVI^e SIÈCLE

INTRODUCTION

L'ITALIE A LA FIN DU XVI^e SIÈCLE (1585-1590)

A la fin du xvi^e siècle, Bologne joue au point de vue de l'art un rôle auquel rien ne semblait devoir l'appeler. Jusqu'à cette époque, Bologne, ville universitaire et commerciale, avait été, dans cet ordre d'idées, complètement effacée à côté de Florence, de Venise ou de Rome. Grâce aux Carrache et ensuite à leurs élèves, elle prend une place prépondérante. Elle abrite la réforme qui transforme la peinture italienne et par suite la peinture en Europe. En quelque dédain que l'on tienne aujourd'hui les Carrache, on ne peut pas cependant nier qu'on leur doive un des événements les plus importants que présente l'histoire artistique de la Péninsule.

Cet événement a eu des conséquences générales en dehors de Bologne. Aussi, afin d'en mieux apprécier la portée, il nous a paru indispensable d'exposer tout d'abord, d'une façon résumée mais cependant précise, l'état politique, moral, intellectuel et artistique de l'Italie à l'époque où la réputation des Carrache commence à s'étendre et où ils ont une influence, c'est-à-dire vers 1585-1590.

I

ÉTAT POLITIQUE, MŒURS, LITTÉRATURE, MUSIQUE

La fin du *Cinquecento* est pour l'Italie, après tant de misères, une période sinon de prospérité et de bonheur,

tout au moins de calme. Le temps de la liberté politique n'est plus. Elles ont disparu, ces petites républiques, ces cités indépendantes, par qui s'était si souvent manifesté le génie italien au ^{xv}^e siècle. La Péninsule est maintenant divisée en États. Les Espagnols en occupent la majeure partie : Naples, les Deux-Siciles, le Milanais, les présides de Toscane. Les princes des duchés sont plus ou moins leurs satellites. C'est des Espagnols qu'en 1576 François de Médicis a obtenu la reconnaissance de son titre de Grand-Duc de Toscane. Le pape se trouve à la tête d'un État vaste, où pourraient régner la richesse et l'abondance, mais qui, d'une façon générale, est ravagé par le brigandage que Sixte-Quint tente de réprimer. Seules les républiques de Gênes et de Venise, bien que leur puissance et leur commerce aient baissé, continuent à paraître libres et heureuses.

Telles sont donc les conditions politiques dans lesquelles se présente l'Italie de cette époque. Avec elles a changé l'état moral de ce pays. Une autre cause a déterminé cette transformation : la Contre-Réforme. Le mouvement de réaction contre la Renaissance, son esprit de critique, son amour de l'antiquité païenne, avait commencé dès la mort de Léon X (1521) avec son successeur Adrien VI. On avait compris combien, en face du danger protestant, une réorganisation de l'Église et une discipline des mœurs étaient nécessaires, mais c'est seulement au bout d'environ quarante ans, en 1563, que le concile de Trente termina ses opérations d'où l'Église catholique est sortie fortifiée et régénérée, à peu près telle qu'on la voit aujourd'hui. Des papes pieux et énergiques, Pie IV et saint Pie V, se trouvèrent à ce moment sur le trône pontifical. Dans le Nord de l'Italie, ils rencontrèrent l'apôtre le plus actif dans la personne de saint Charles Borromée. Tous ces efforts firent aboutir l'œuvre de restauration chrétienne.

Le pouvoir du pape se trouve dès lors considérablement augmenté. Il cesse d'être l'évêque de Rome pour devenir le

chef suprême du catholicisme. Rome, que les désastres subis au cours du siècle avaient ruinée et dépeuplée, reprend une vie et une animation qu'elle ne connaissait plus. Elle est désormais la capitale où aboutit une organisation complexe. Toute une hiérarchie merveilleusement calculée est constituée pour maintenir le monde croyant, prêtres et fidèles, dans une discipline stricte, car ce que l'on exige d'eux avant tout, c'est l'obéissance. Malgré les sentiments et les souvenirs que la victoire de Lépante sur les Turcs (1571) a pu faire renaître, on ne peut plus espérer les grands élans de foi naïve qui agitaient les foules de jadis. On ne peut demander aux fidèles de la fin du xvi^e siècle que de la piété et l'accomplissement de certaines formes extérieures. Il faut opposer aux protestants, partisans de l'individualisme, une armée fortement unifiée, sans divergences d'opinion, formant un seul bloc.

Les instructeurs de cette armée furent les Jésuites, dont l'ordre était nouveau et déjà très puissant. C'est surtout en instruisant la jeunesse, en ouvrant ces grands collèges : le *Collegium germanicum*, le *Collegium romanum* qu'ils atteignirent leur but.

Il est hors de doute que la Contre-Réforme sauva l'Église catholique. Que les sentiments de piété aient été très vifs et surtout très profonds, qu'ils aient dépassé un certain degré de pratique extérieure, que les mœurs en aient été transformées, nous pouvons n'en être pas persuadés. Mais il n'en est pas moins vrai que l'athéisme, qui fleurissait à l'époque d'épanouissement de la Renaissance, a disparu à la fin du siècle. On croit tièdement peut-être, mais on croit. On a le respect de tout ce qui touche à la religion, et principalement du clergé qui se montre maintenant plus digne d'estime.

Pour ce qui concerne les mœurs, on peut être plus sceptique. Nous verrons bientôt ce qu'il faut penser de l'épuration de la littérature et de l'art, mais pour l'instant nous nous plaçons à un point de vue général. Il y a à cette époque

des personnes de la plus haute vertu : on peut citer ces papes austères, Pie V, Sixte-Quint, et cette grande figure de saint Charles Borromée qui domine son temps, mais autrement il faut bien constater qu'il n'y a pas grande différence dans la manière de vivre présentement avec celle dont on usait cinquante ans auparavant. C'est le même appétit de plaisirs, avec les mêmes vices et les mêmes aberrations.

Rome certainement ne voit plus les belles représentations et les cortèges somptueux de l'époque de Léon X, mais Venise entre autres n'a guère changé. Jamais on ne s'est autant divertie dans la cité des lagunes. La victoire de Lépante, la délivrance de la peste, la venue de Henri III, les couronnements de doges, tout est prétexte à réjouissances « *Per Venezia tutto era diventato occasione di gioia, di sfarzo, di strano*¹ ».

D'autre part, il semble que l'on vive toujours à l'époque de César Borgia. Les mêmes habitudes de violence et de férocité se perpétuent contre lesquelles l'influence de l'Église est impuissante. En effet, nulle part le brigandage ne sévit autant que dans les États pontificaux, aux portes mêmes de Rome, et les *bravi* ne sont pas tous gens du commun, mais appartiennent à la noblesse, comme cet Alphonse Piccolomini avec qui Grégoire XIII dut se résigner à signer un traité.

Il ne semble pas non plus que la Contre-Réforme ait mis toujours un frein à la licence des mœurs. Si communément on trouve plus de décence, une tendance moindre à vivre suivant la nature et d'après ses instincts, des exemples comme celui de François de Toscane et de Bianca Capello nous empêchent d'énoncer des conclusions générales.

Cependant il est indéniable, comme nous l'avons déjà dit, que le catholicisme, grâce à son organisation, a reconquis beaucoup de terrain et que les croyances sont plus fortes à

1. Molmenti (Pietro), *La Storia di Venezia nella vita privata*, Bergame, 1906, in-8°, t. II, p. 103.

la fin qu'au commencement du siècle. Pour bien comprendre l'âme italienne, il faut admettre, sans s'en étonner, qu'elle ait réussi à accorder ses convictions religieuses d'ailleurs très sincères avec ce qu'elle a de naturellement païen et panthéiste, et par suite de sensuel.

La littérature de ce temps-là nous en fournit des preuves. Naturellement, nous insisterons sur le Tasse et sur ses deux poèmes de la *Jérusalem délivrée* et de l'*Aminta*, mais il ne faut pas passer sous silence les ouvrages que cette époque produisit dans d'autres genres. Nous pouvons remarquer que la Contre-Réforme n'a pas détruit le goût pour l'antiquité et pour la mythologie qui reste très vif. Il est à noter entre autres faits que les Jésuites donnent à la fable une place prépondérante dans l'éducation des jeunes gens.

Les auteurs dramatiques pastichent les anciens, le Tasse le premier écrit un *Re Torrismondo* calqué sur *Œdipe Roi*. Les autres auteurs sont également érudits mais sans originalité. Lodovico Dolce, Torelli, Cammilli, Asinari, Groto sont bien les successeurs de Giangiorgio Trissino qui, au début du siècle, avait fait succéder, avec sa *Sofonisba*, aux pastiches de Sénèque où s'étaient essayés les premiers tragiques italiens, un modèle de pièce imitée de Sophocle et d'Euripide. Cette manière froide et conventionnelle l'emporta sur le genre terrifiant que Giraldi Cinzio et son école avaient tenté d'acclimater et, vers 1580, c'est la seule qui soit en faveur.

La comédie se traîne aussi à l'imitation de Plaute et de Térence, dont on avait commencé par jouer des traductions. Trissino a créé là un genre sans vie. L'Arioste, Machiavel, l'Arétin même avaient donné le type de la comédie de mœurs vraiment vivante et originale, mais personne ne les avait suivis. Les pédants, défenseurs de la poétique classique, s'y étaient opposés, et, à l'époque dont il est question ici, les farces populaires et les *Commedie dell'arte* présentaient seules de l'originalité et de l'observation.

Nous ne parlons point de la poésie lyrique et de l'éloquence où l'on copie platement l'antiquité, ni de l'histoire que l'on écrit en pastichant Tite-Live.

De telles œuvres, qui n'ont aucun caractère, ne reflètent nullement l'époque à laquelle elles ont paru. Tel n'est pas le cas des deux œuvres du Tasse, la *Jérusalem délivrée* et l'*Aminta*.

La physionomie du Tasse lui-même est intéressante à observer. Il représente assez bien son époque. A la fin de la Renaissance, après une telle dépense d'activité, après tant d'études et de production, il semble que la fatigue soit venue. Les hommes qui vivent dans les trente dernières années du Cinquecento ne semblent plus avoir la force ni la santé de leurs devanciers. Nous ferons cette observation non seulement pour le Tasse, mais aussi pour d'autres, notamment pour l'artiste qui, avec ce poète, offre des traits communs, Annibal Carrache. Chez leurs prédécesseurs, on ne trouvait pas ce manque d'équilibre, ces alternatives de confiance et de découragement, ce mélange de sensualité et de tristesse, enfin cette inquiétude continuelle et cette disposition à la mélancolie. Que l'on compare le Tasse à l'Arioste, qui conserve son énergie au milieu des ennuis, qui les affronte, le sourire aux lèvres, et qui finit sa vie dans sa petite maison, calme et serein, on voit la transformation qui s'est opérée dans le caractère italien. Il recouvrera d'ailleurs l'apaisement avec le xvii^e siècle, mais à l'époque précédente il subit une crise morale profonde.

Le Tasse synthétise les idées de son temps. D'une part, sa piété est vive et sincère. On sait quels furent ses scrupules et sa terreur de l'hérésie. Et, à côté, on rencontre chez lui non seulement une prédilection pour l'antiquité, mais un sentiment tout à fait païen de la volupté.

Deux tendances aussi dissemblables se retrouvent associées dans la *Jérusalem délivrée*, dont la première édition

complète parut à Ferrare en 1581. Le but que se proposait le Tasse était d'écrire un poème épique qui servît l'Église. Il voulait collaborer à ce grand mouvement de restauration religieuse dont il a été question précédemment. Comme ses contemporains, il avait été profondément remué par la victoire de Lépante (1571). Elle fit renaître les vieux souvenirs des guerres contre les Turcs. Il n'aurait pas été indifférent au Tasse de les raviver et de familiariser ses contemporains avec l'idée d'une nouvelle croisade. Mais l'artiste et le lettré trahirent chez lui le chrétien. Il voulut adapter l'esprit de la Renaissance pour le faire servir à des fins édifiantes. Son intention fut d'écrire un ouvrage d'inspiration chrétienne, mais il le composa avec les artifices et les réminiscences d'un humaniste versé dans la littérature ancienne. Les emprunts se retrouvent presque à chaque vers. Le sujet est bien le siège de Jérusalem et l'assaut donné par les Croisés, mais les personnages, quand ils ne ressemblent pas à ceux de l'Arioste, sont calqués sur les héros d'Homère ou de Virgile. Le merveilleux n'y est pas celui de la *Légende dorée*, mais celui de l'antiquité. Armide, nouvelle Circé, nous le prouve. L'œuvre du Tasse nous fait songer à ces églises chrétiennes installées dans des thermes ou dans des temples païens.

Son christianisme, d'ailleurs, s'il est sincère, manque de flamme. Il faut en convenir, la partie chrétienne de l'œuvre est la moins intéressante. Godefroy de Bouillon, dont l'auteur a voulu faire une figure idéale, est dépourvu de relief ou de vie; les scènes où Dieu le Père, les anges ou les démons interviennent, sont conduites péniblement et frisent parfois le ridicule, comme, par exemple, le conseil infernal du chant IV. Pour traiter de tels épisodes, le Tasse n'avait pas assez de naïveté et de fraîcheur de sentiment. Tout le côté chrétien de l'œuvre est mis au second plan par la partie voluptueuse et romanesque. Les héroïnes amoureuses, Armide, Clorinde, Herminie, les chevaliers

galants Renaud, Tancrède, font oublier les personnages pieux. Au milieu des enchantements des jardins d'Armide, le lecteur, comme Renaud, ne pense plus aux Croisés et au Saint-Sépulcre, car ce ne sont pas les pages inspirées par la croyance religieuse qui peuvent compter parmi les meilleures du poème.

La *Jérusalem délivrée* indique d'une façon frappante quel était l'état d'esprit des contemporains, avec ces deux contrastes d'une piété fervente et de sentiments très profanes. L'*Aminta*, qui parut presque en même temps (1^{re} édition, 1580), a été écrite en dehors de toute pensée chrétienne. Le poète donne ici libre cours à ses goûts d'humaniste en même temps qu'à sa sensibilité voluptueuse. Il se montre tout à fait un homme de la Renaissance. Il donne le modèle définitif de la pastorale, dont, sans remonter à l'*Ameto* et au *Ninfale fiesolano* de Boccace, on trouve les origines dans l'*Arcadie* de Sannazar. *Aminta* est un ouvrage d'érudit, — Le Tasse se souvient de Théocrite, de Moschus, de Virgile, — mais la personnalité de l'auteur se révèle assez fortement. Sa poésie, langoureuse et sensuelle, est, ses qualités musicales mises à part, d'un art infini. Le Tasse a su traiter les scènes les plus scabreuses (notamment celle de la piquûre de l'abeille, celle du satyre et de Silvia) avec une légèreté et un tact admirables.

Aminta eut un succès italien et même européen considérable. On se rend compte que cette *favola pastorale* a été très lue. Elle n'a pas été sans influence sur les tendances de l'art italien au début du xvii^e siècle. Elle exprime ce sentiment de la nature, cet amour des bois et des prairies où se poursuivent les nymphes et les bergers, que l'on rencontre chez Annibal Carrache, chez l'Albane et le Dominiquin. On pourrait illustrer l'*Aminta* avec des exemples pris dans les ouvrages de ces maîtres. Ne retrouverait-on pas à la galerie Farnèse ou dans les toiles de l'Albane, les amours que dépeint le Tasse :

Allor tra fiori e linfe
 Traean dolci carole
 Gli amoretti senz'archi et senza faci¹?

De même, le satyre, que l'on aperçoit au plafond du Palais Farnèse, le Tasse n'en avait-il pas donné une description précise :

Questa mia faccia di color sanguigno,
 queste mie spalle larghe, e queste braccia
 torose e nerborute, e questo petto
 setoso, e queste mie vellute cosce
 son di virilità, di robustezza
 indizio ²?

Le Tasse eut de nombreux imitateurs, dont le principal fut Battista Guarini (1538-1612), qui ne craignit pas, dans son *Pastor fido*, de reprendre les thèmes de l'*Aminta* et de les transformer. Il égale le Tasse par sa prodigieuse habileté, mais ce n'est qu'un versificateur adroit, et il n'a pas la même profondeur de sentiment ni la même richesse poétique.

La musique se rattache à la poésie, du moins en ce qui concerne l'art dramatique alors à ses débuts, car, pour la musique pure, Palestrina et Vittoria lui donnent, sous la forme religieuse, une très grande splendeur. Ils expriment, avec une beauté et une justesse d'accent qu'on n'a point dépassées, cette ferveur religieuse qu'a fait renaître la Contre-Réforme. Ils traduisent la joie du chrétien qui a retrouvé la foi et l'apaisement. Le théâtre lyrique³ procède au contraire de la Renaissance et on retrouve en lui, fortement marquée, l'influence de l'antiquité. Le xvi^e siècle a travaillé à traduire les ouvrages d'Aristote, sans chercher à réaliser ses théories. C'est seulement à l'époque dont nous nous occupons que l'on essaie d'appliquer ses idées.

1. *Aminta*, Chœur, Acte I, Scène II, vers 27-29.

2. *Aminta*, Acte II, Scène I, vers 39-44.

3. Romain Rolland, Les origines du théâtre lyrique, *Histoire de l'opéra en Europe*, Paris, 1895, in-8°.

En effet le madrigal de cour était un genre trop spécial pour permettre une ingérence quelconque, d'ailleurs Alessandro Striggio et Orazio Vecchi le font évoluer de plus en plus vers la forme populaire, si bien qu'au xvii^e siècle il tombera dans la pure bouffonnerie. Seul l'Opéra fournissait aux érudits l'occasion de montrer leur savoir. Nous n'entreprendrons pas après M. Romain Rolland de rappeler les origines du drame lyrique. Il consiste tout d'abord dans une sorte d'imitation des spectacles antiques. C'est ainsi qu'en 1574 on joue à Venise pour les fêtes en l'honneur d'Henri III une « tragédie à l'antique » avec chœurs et musique de Claudio Merullo. En 1585, quelques années après la publication du *Dialogue de la musique ancienne et moderne* de Vincenzo Galilei, on représentera à Vicence, sur le théâtre de Palladio, *Œdipe Roi* avec des chœurs composés par Andrea Gabrieli. En 1589, Luca Marenzio fait jouer son *Combat d'Apollon avec le serpent Python*. Mais ce sont de timides tentatives. Il était réservé au comte de Vernio et à ses amis d'accomplir la réforme un peu plus tard.

Tout ce que nous avons vu touchant les diverses manifestations de la pensée italienne à la fin du xvi^e siècle, nous permet de constater que cette période est caractérisée par une sorte de compromis entre l'esprit de la Renaissance, naturaliste, critique et imbu d'humanisme et les tendances nouvelles de piété et de sévérité morale qu'a fait naître la restauration religieuse. L'étude des arts plastiques va nous fournir des conclusions presque identiques.

II

LES ARTS PLASTIQUES

Avant de nous enquerir de l'état de chacun des arts du dessin à cette époque, il nous paraît indispensable de déterminer quelles sont les aspirations, les conditions de vie, les opinions esthétiques des artistes considérés d'une façon générale, en dehors de leur spécialité.

La principale question qui se pose est la suivante : Quelles furent les conséquences de la Contre-Réforme ? Dans quelle mesure a-t-elle modifié l'esprit des artistes ? Un document nous donne sur ce point des indications précieuses. C'est la lettre adressée le 22 août 1582¹ par le vieil Ammanati à ses confrères les membres de l'Académie florentine du dessin. Il renie une grande partie de son œuvre et il se confesse publiquement de ses fautes. Il s'accuse d'avoir sculpté de nombreuses figures nues. C'est à ses yeux un péché épouvantable : « Il far dunque statue ignude, satiri, faune e cose simili, scoprendro quelle parti che si deono ricoprire, e che veder non si possono se non con vergogna, e che ragione ed arte ricoprir c'insegna, è grandissimo e gravissimo errore »². Aussi, poussé par son affection envers ses collègues, les invite-t-il à ne pas imiter un exemple aussi déplorable, car les hommes en général et surtout les jeunes gens ne songent qu'à créer des œuvres qui excitent les sens. Il y a bien des mauvais livres, mais tout le monde ne les ouvre pas, tandis qu'une statue placée dans un endroit public n'échappe aux yeux de personne et corrompt ceux qui la regardent³.

Cette lettre n'est pas sans nous faire songer à Boticelli, lorsque dans sa vieillesse, sous l'influence de Savonarole, il voulait anéantir ses ouvrages. Ammanati montre les mêmes remords, la même inquiétude morale. Mais, cette fois encore, ce ne sera qu'une crise passagère. La lettre d'Amma-

1. « Lettera scritta agli Accademici del disegno l'a. 1582, colla quale volle mostrare quanto pericolosa cosa sia all'anime degli artefici di pittura e scultura l'esercitare l'arti loro in rappresentar figure meno che oneste ed il danno che quindi puo derivare all'alti anime de' fedeli. Di nuovo data in luce. » (Florence, 1687, in-16°. Publiée dans Bottari, *Raccolta di lettere*, Milan, 1822, 8 vol., t. III, 532-539.)

2. Bottari, *recueil cité*, 533.

3. « Or se diciamo e crediamo questo degli scritti profani, che dire e credere dobbiamo delle statue e delle figure, che in una occhiata sola possono muovere ogni animo, ancorchè temperato e ben composto, a disordinato e sconcio pensiero, e sono poste ne'luoghi pubblici, e da ogni gente e vedute e considerate, il che tanto non avviene de libri e degli scritti, i quali da tutti letti esser non possono. » (Bottari, t. III, 535-536.)

nati ferait croire qu'une rénovation complète s'opéra et que l'art italien obéit dès lors à un idéal pudique et chrétien. Ce fait ne se produisit pas. La Contre-Réforme eut pour effet d'introduire plus de sévérité dans l'art religieux ; mais elle ne put réagir contre les habitudes prises. De même qu'en littérature, le paganisme voluptueux conserva son prestige. Le plus bel exemple de cette persistance des goûts de la Renaissance nous sera fourni, au cours de notre étude, par la Galerie Farnèse. A la fin de ce siècle, un prince de l'église n'hésitera pas à faire peindre au plafond et aux murs d'une salle de son palais, des compositions peuplées de figures nues, célébrant la toute-puissance de l'amour sur les dieux. Augustin Carrache, excellent chrétien au demeurant, ne se fera pas un scrupule de marcher sur les traces de Jules Romain et de composer une suite d'estampes licencieuses.

A un autre point de vue, la Contre-Réforme a modifié les conditions dans lesquelles travaillent les artistes. L'autorité de l'Église et le pouvoir de la papauté fortifiés, Rome devient la capitale du monde catholique. Déjà on s'y rendait de toutes parts, pour étudier les productions de l'antiquité et les chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange. On y vient maintenant chercher la gloire et la fortune. Nous montrerons par la suite l'effort qui fut fait dans chaque genre au cours des quarante dernières années du xvi^e siècle.

Nous nous contenterons pour le moment de signaler cette activité prodigieuse, telle que jamais Rome n'en vit de plus grande. Comme toujours, Rome même fournit peu d'artistes. Sans compter les étrangers, les Flamands surtout si nombreux, c'est l'Italie du Nord, le Milanais et l'Émilie qui procurent aux papes, aux cardinaux les hommes qui leur sont nécessaires pour la réalisation de leurs vastes projets.

Les innombrables petits centres où, pendant le xv^e siècle, s'est épanoui l'art italien, sont maintenant sans vie ; quel-

ques villes restent fidèles à leur passé glorieux ou sont assez riches : Florence, Venise, Milan, Gênes. Mais la suprématie de Rome s'affirme de plus en plus sur ce point comme sur d'autres et, au ^{xvii}^e siècle, elle seule à peu près dominera.

La Contre-Réforme a substitué au désordre une hiérarchie fortement organisée. Cet esprit de discipline devient général, même en dehors des choses de l'Église. Dans l'art, l'indépendance, la recherche originale, la fantaisie semblent bannies. C'est l'époque du dogmatisme, des catégories bien définies, des préceptes. On aime, on tient à connaître ce qu'il faut et ce qu'il ne faut pas faire. On a la religion de certains modèles, la peur de la nouveauté. Cette période est d'esprit scolastique. Les artistes de l'époque du plein baroque réagiront contre ces tendances, car si on trouve parfois leurs œuvres de mauvais goût, on ne peut contester qu'ils recherchent des formes inédites.

Vers la fin du ^{xvi}^e siècle, cet esprit se maintient grâce aux académies très nombreuses à Rome et ailleurs. En 1601, Vasari a créé à Florence l'*Académie des arts du dessin*, son exemple fut suivi un peu partout. C'est ainsi que, vers la fin du siècle, Frédéric Zuccaro ouvre également une académie du dessin. Au sujet des Bolonais, nous aurons l'occasion d'envisager plus complètement le rôle de ces écoles.

Les ouvrages didactiques viennent fortifier l'enseignement pratique. Ils nous montrent ce besoin de tout codifier, de tout mettre en préceptes, qui caractérise cette époque. Le plus remarquable est dû au peintre milanais Lomazzo (1538-1600), conservateur des peintures du Grand Duc de Toscane. Devenu prématurément aveugle, Lomazzo consacra son âge mûr à composer une véritable encyclopédie des arts plastiques. Son *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura* parut à Milan en 1584, suivi quelques années après de l'*Idea del tempio della pittura* (Milan, 1590). Ce traité est divisé en sept livres. Le premier traite des proportions, considérées non seulement chez les hommes, mais aussi chez les chevaux et dans les diverses

parties de l'architecture. Nous passons sans transition aux émotions. Lomazzo étudie l'expression des sentiments chez l'homme. Il montre la différence avec laquelle les passions se manifestent dans la physionomie suivant les caractères et d'après les circonstances. Dans le troisième livre, il est question des couleurs considérées entre elles sous leur aspect naturel et, en ce qui concerne leur usage, à un point de vue moral et philosophique. L'auteur s'occupe ensuite de la lumière, de ses effets directs ou réfléchis sur les divers corps et de la manière avec laquelle elle doit être distribuée dans un tableau. Le cinquième livre est consacré à la perspective : on y voit combien les rayons visuels acquièrent ou perdent de puissance suivant les distances et suivant les différents points de vue. Les deux dernières parties ont trait à la composition en peinture envisagée d'abord d'une façon générale, puis dans les tableaux mythologiques ou historiques. Lomazzo indique comment l'on doit représenter les personnages. Il termine par des exemples tirés des œuvres de 415 artistes.

Tel est, dans ses grandes lignes, l'ouvrage où Lomazzo résume les principales idées des hommes de son temps sur l'art en général. A ce point de vue il constitue pour nous un témoignage des plus précieux.

1^o ARCHITECTURE

L'époque qui nous occupe vit la naissance du style baroque¹. A son origine, il est tout différent de ce qu'il devient par la suite, il est beaucoup plus sévère et il emploie des formes moins libres. Plutôt qu'un art nouveau, c'est un essai pour concilier les tendances divergentes qui se manifestent alors, pour combiner les imita-

1. V. principalement : Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, 1887, in-8^o.

tions de l'antiquité, de la Haute-Renaissance et de Michel-Ange préconisées par des écoles rivales.

Les monuments antiques et surtout les ordres de colonnes sont étudiés avec autant de ferveur qu'aux beaux jours de la Renaissance. Vitruve est toujours très goûté. Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, il paraît cinq éditions de lui, toutes à Venise. Deux sont en latin : la première (1557) reproduit celle que Philander avait donnée en 1543 et 1544 ; l'autre (1567) est accompagnée des commentaires de Daniel Barbaro. Les trois dernières, italiennes, sont également de Daniel Barbaro (1556, 1567 et 1584).

La connaissance de l'architecture des anciens est également vulgarisée par les ouvrages et les planches de Vignole et de Palladio. Dans ces mêmes cinquante années, nous voyons quatre éditions des *Regole delle cinque ordini d'architettura*, par Vignole. En 1583, paraissent le *Due regole della prospettiva pratica*, avec les commentaires d'Egnazio Danti. Quant à Palladio, son *Architettura*, accompagnée d'un traité des cinq ordres, paraît en 1570 et est réimprimée en 1581. Mais ses écrits relatifs à l'antiquité remportent un succès encore plus vif : les deux premiers livres des *Antichités* voient le jour en 1570. *Le Antichità di Roma raccolte brevemente dagli autori antichi e moderni* sont données en 1554 et *Le Antichità dell'alma città di Roma* ont deux éditions à Venise en 1555 et 1567 et deux à Rome en 1576 et 1587.

L'influence de la Haute-Renaissance est inséparable de celle de l'antiquité, car c'est à travers l'une qu'on voit l'autre. Vignole et Palladio qui ont préparé le style architectural dont il est question, n'apportent-ils pas la tradition de Bramante, avec sa sévérité et sa simplicité ?

Il faut enfin parler de l'influence de Michel-Ange. Ses formes libres et tourmentées, leur relief très accentué ne sont alors employés qu'avec réserve. C'est peu à peu que les lignes se briseront, s'arrondiront davantage pour

donner, au cours du xvii^e siècle, les modèles parfaits du style baroque.

Vers la fin du xvi^e siècle, l'architecture religieuse principalement, mais aussi l'architecture en général, subit les effets de la Contre-Réforme. Tout ce que cette réorganisation apporte avec elle de tenue et de sévérité se retrouve dans les constructions. Il y a un caractère un peu morne et triste propre à cette période. Il en résulte aussi des modifications dans la disposition des églises, que nous indiquerons par la suite.

Avant de montrer, appuyés sur des exemples, quels sont les principaux caractères des édifices qui furent alors élevés, il convient tout d'abord de nommer les principaux architectes en renom dans la Péninsule.

Rome possède quelques-uns des monuments les plus importants pour l'étude du style baroque. On a vu comment elle était devenue la capitale cosmopolite du monde chrétien et quelle activité étonnante y régna à partir de 1560.

Vignole mourut en 1573, laissant inachevé le *Gesù*, dont la construction lui avait été confiée, peu après la fondation de l'ordre, par Alexandre Farnèse, qui l'avait déjà employé au château de Caprarola. Au décès de l'artiste, l'édifice atteignait la hauteur de la corniche principale. Giacomo della Porta (1541-1604), élève de Vignole, lui succéda. Il avait terminé la coupole de Saint-Pierre, Michel-Ange disparu, dans un style plus simple et plus classique que ne le comportait le projet de ce maître. Plusieurs petites églises avaient été l'œuvre de Della Porta : la *Madonna de' monti*, *San Giuseppe de' Falegnami* et *Santa Caterina de' Funari*. Il termina le *Gesù* et créa la façade de *Saint-Louis-des-Français*. Par ailleurs, cet architecte acheva la *Sapienza* (l'Université) entreprise par Michel-Ange. On lui doit également le *Collège Romain* et la *Villa Aldobrandini* à Frascati, ainsi que le plan du *Palais Chigi*. La tradition de Vignole et de Della Porta fut continuée par un

disciple de ce dernier, Martino Lunghi (vers 1570), dit le Vieux, pour le distinguer de son fils Onorio (1561-1619). Il était né à Vigni, dans le Milanais. Sa réputation est due surtout aux travaux qu'il exécuta à *Santa Maria della Vallicella*, la *Chiesa Nuova*, que Philippe de Néri fit élever autour d'une vieille basilique. En 1580, les travaux étaient déjà commencés sous Giovanni Matteo di Città di Castello. Lunghi les continua jusqu'à la façade que Fausto Rughesi de Montepulciano acheva d'après ses plans. Lunghi commença aussi le *palais Desia*, plus tard *Borghèse*.

Comme Lunghi, les frères Fontana, Giovanni (1540-1614) et Domenico (1543-1607), sont originaires de la Lombardie. Il est à remarquer d'ailleurs que la majorité des artistes en renom en ce moment à Rome est venue du Nord de la Péninsule. Les Fontana étaient arrivés tout jeunes à Rome. Domenico offre seul de l'intérêt, car Giovanni ne fit qu'exécuter les plans de son frère. Domenico fut l'architecte favori de Sixte-Quint qui le combla d'honneurs. Des déplacements d'obélisques comme celui de la place Saint-Pierre lui valurent une grande réputation. Il fut chargé par le pape de construire la chapelle du *Presepio* ou *Chapelle Sixtine*, à Sainte-Marie Majeure, qui devait contenir les tombeaux de ce pontife et de son prédécesseur. Il succéda à Della Porta comme architecte de Saint-Pierre. En cette qualité, il collabora aux travaux gigantesques de la coupole et de la lanterne. Sixte-Quint lui confia l'énorme entreprise du Latran. Fontana a d'ailleurs relaté les travaux accomplis par lui dans un livre précieux pour l'histoire de l'architecture romaine à cette époque : *Del modo tenuto nel trasportare l'obelisco vaticano e delle fabriche fatte da nostro S. Sisto V libro p^o, Romae*, 1589. Disgracié par Clément VIII, Fontana alla à Naples, où il construisit le palais du vice-roi.

Della Porta, Lunghi, Fontana, tels sont les architectes les plus occupés, mais à côté d'eux on doit mentionner le

père Olivieri, l'auteur de *Sant' Andrea della Valle*, Flaminio Ponzio († 1615), qui commença le *Latran*, François de Volterre (*Palais Lancelotti*, construit sous Sixte-Quint), Ammanati (*Palais Ruspoli*, au Corso), enfin Annibale Lippi, à qui l'on doit la *Villa Médicis*.

A Naples, on ne peut citer d'autre architecte que le père Pietro Provedo, qui édifia le Gesù.

A Florence, Vasari, mort en 1574, avait donné, avec la salle du Conseil et l'escalier du Palais-Vieux, et plus encore avec les *Offices*, la mesure d'un rare talent. Son élève Bernardo Buontalenti (1536-1608) maintint l'école florentine en bonne voie. Il construisit peu d'édifices religieux. La plupart de ses projets, ceux entre autres pour la façade de *San Lorenzo* ou pour la *Chapelle des Princes*, ne furent pas exécutés. Il travailla aussi à l'église *Santa Trinità* et à l'*Hôpital Sainte-Marie*. C'est surtout comme architecte civil qu'il faut le juger. A la date de 1580, il a bâti à Florence un grand nombre de palais et de maisons, principalement le *casino San Marco* et le *Palais Riccardi* (aujourd'hui *Manelli*). Une de ses œuvres les plus importantes est, dans un autre genre, le théâtre qu'il construisit derrière les Offices, *piazza del Grano*. Il s'occupa aussi de villas et de jardins, et il continua aux jardins Boboli l'œuvre de Tribolo et d'Ammanati. Il aménagea notamment la grotte de l'entrée. A sa mort, en 1608, Buontalenti laissera en pleine prospérité l'école d'architecture qu'il avait ouverte au coin de la via Maggio et du Lungarno, et qui représente pour Gurlitt le berceau de l'architecture baroque¹.

Hors de Florence, l'influence de cette école se répand d'abord en Toscane, à Lucques, à Pistoïe, à Pise, où Buontalenti travailla, à Sienne et à Livourne, fondée récemment. Puis elle monte dans le Nord, à Bologne, à Milan, où Fabio Mangone l'introduisit et enfin à Turin, où Ascanio Vittozzi édifiera les églises de *Santa Trinità*,

1. Gurlitt, *ouv. cité*, p. 248.

de *Monte Capuccino*, de *Santo Spirito* et du *Corpus Domini* dans le goût de Buontalenti.

Gênes vient d'être et est encore un centre d'une très grande activité au point de vue de l'architecture. Ville de commerce, riche, elle attire les artistes du dehors.

Jusqu'à sa mort, en 1572, Galeazzo Alessi (1500-1572), venu de Pérouse, avait été le grand constructeur, le grand metteur en œuvre. Il avait renouvelé littéralement toute une partie de Gênes. Son influence lui avait survécu d'ailleurs. Durant la fin du siècle, on acheva des bâtiments entrepris par lui. Il y eut un genre d'architecture spécial à Gênes. Le plus remarquable des élèves d'Alessi fut Giambattista Castella, dit le Bergamasque, auteur des palais *Doria-Tursi* (aujourd'hui palais municipal) (1590), *Pallavicino* (1570-1580) et *Imperiali* (1580).

Bien qu'Alessi ait élevé l'église de *Sainte-Marie-de-Carrignan*, les édifices religieux de cette époque sont exécutés en dehors de lui et de son école : *San Siro*, *San Pietro de' Banchi*, la *Madonna delle Vigne*, *Sant' Ambrogio*, l'église des Jésuites. On fait appel à des artistes étrangers. C'est ainsi que l'on charge Giacomo della Porta de mener à bonne fin la *Santa Annunziata del Vastato*.

La réputation de Galeazzo Alessi devait s'étendre jusqu'à Milan. Il garda toujours contact avec cette ville où il avait construit le *Palais Marini* et où il avait donné les plans de *San Vittore* et de la façade plus ornée de *Santa Maria in Celso*. A l'époque suivante, l'architecte en vue fut Pellegrino Tibaldi. Nous devons au cours de cette étude nous occuper spécialement de cet artiste, bolonais d'origine ; c'est pour cette raison que nous ne parlerons pas ici de ses remarquables travaux non seulement à Milan, mais à Novare, à Bologne et à Ancône.

Dans la Vénétie, l'influence de Palladio (1518-1580) qui vient de mourir est considérable, c'est dire que le baroque ne pénétrera qu'à la longue. La basilique et les nombreux palais que Palladio construisit à Vicence, les villas qu'il

fit jaillir sur tout le territoire de la République forment, durant sa vie même, des modèles que l'on imite et que l'on copie. Son activité avait été si grande qu'il n'avait pu exécuter tout ce qu'il avait entrepris, notamment le fameux *Théâtre Olympique* que Scamozzi (1552-1616) acheva. A Venise, Palladio éleva plusieurs églises et principalement *San Giorgio maggiore* et le *Redentore*. Il est aussi l'auteur de *Sant' Andrea* de Mantoue. Il laissa les plans de plusieurs petites églises qu'on exécutera après sa mort (*Le Zitelle*, *Santa-Lucia*) et du couvent de *la Carità*, aujourd'hui l'Académie.

Quoique Scamozzi soit né en 1552, il n'y a pas lieu d'en parler. En effet, il est venu tout jeune en 1559 à Venise, pour recevoir les leçons de Sansovino, mais de 1579 à 1580, il séjourne à Rome. Plusieurs années se passent ensuite en voyages. C'est seulement à la fin du siècle qu'il retournera à Venise pour construire la chapelle du couvent de *Sancta Coelestia*, quelques palais à Vicence et plusieurs villas sur la Brenta. Scamozzi procède surtout de Palladio mais il avait été l'élève de Sansovino. A sa mort en 1570, ce maître était le chef d'une école très importante. Parmi ses nombreux élèves on peut citer surtout Alessandro Vittoria della Volpe (1525-1608) connu aussi comme sculpteur et Girolamo Campagna (1552-1623).

Enfin, à Vérone les traditions de force et de robustesse de San Micheli sont continuées par ses deux meilleurs élèves : son parent Domenico Cortoni, de qui tout un mouvement procédera au début du XVII^e siècle, et Giulio Mauro, l'auteur du palais *Murari Bra*.

Après avoir indiqué les architectes et les écoles, il nous faut reprendre leurs œuvres pour déterminer les principes généraux qui constituent le style ou plutôt les styles alors en usage.

a) *Architecture religieuse*

L'architecture religieuse procède, nous l'avons dit, de Vignole et de Palladio. Mais il y a entre les deux artistes cette différence que Palladio n'eut pas de successeur avant que Scamozzi revînt dans sa patrie, tandis que les élèves de Vignole persévérèrent dans sa voie. De plus, Rome fut un terrain plus favorable pour l'éclosion d'un nouvel art religieux. C'est elle surtout qui fournit les modèles que l'on imitera dans l'Europe entière.

La façade prend dans les églises une importance qu'elle n'avait pas eue jusque-là. En effet, pendant la Renaissance elle semble avoir été négligée. Presque toutes les églises de Florence, le dôme de Milan montraient comme façade un mur grossier attendant sa décoration alors que l'intérieur était achevé avec le plus grand soin et depuis longtemps. Il n'en est pas de même à la fin du xvi^e siècle. L'esprit de la Contre-Réforme, soucieux de décence et de régularité veut que l'extérieur de l'église soit digne des autres parties et que l'édifice religieux produise dès l'entrée une impression de majesté et de grandeur sévère. Aussi les architectes se préoccupent-ils des façades. Ils ont le souci d'en parer les églises qui en sont dépourvues (v. par ex. les plans de Vignole pour San Petronio de Bologne, les travaux de Tibaldi au dôme de Milan, de Buontalenti à Florence). Pour celles qu'ils construisent, la façade est conduite à peu près en même temps que le reste.

Les façades pourraient être classées en deux genres. Tantôt sous l'influence directe de l'antiquité, l'artiste construit une sorte d'avant-corps copié sur un temple, avec colonnes et frontons. C'est ce que firent Palladio au Redentore de Venise et Giacomo della Porta à la Nunziata de Gênes; dans cette dernière église le portique n'a aucun lien avec le reste de l'édifice. Mais le type qui fut exclusi-

vement adopté par la suite et qui fut seul en usage à Rome et dans toute l'Europe catholique, c'est la façade plaquée, à deux étages, avec des ordres de colonnes ou de pilastres et un fronton destiné à masquer le faite de la construction. Pour que ce fronton ne se dresse pas isolé, il est relié par des consoles à volutes à la corniche de l'étage inférieur. Aux deux extrémités sont placés des ornements généralement en forme d'obélisques ou de pyramides. Ce modèle de façade n'est pas dans son ensemble une innovation. Nous retrouverions sa silhouette avec le fronton et les consoles dans des constructions de la Renaissance, par exemple à la façade de Sainte-Marie-Nouvelle à Florence. Son originalité il faut la chercher plutôt dans son principe même, principe de verticalité. Giacomo della Porta et ses contemporains donnent une grande valeur aux lignes verticales alors que jusqu'alors on avait surtout recherché un effet dans l'horizontalité.

C'est dans les détails que se montre également la tendance vers un art encore naissant. Nous prendrons comme exemples les façades du Gesù et de Saint-Louis-des-Français, car elles ont eu une importance considérable et elles ont été copiées un peu partout. D'une façon générale, on peut dire qu'elles sont d'un aspect rigoureusement classique, mais voici les nouveautés que Giacomo della Porta a introduites : c'est, principalement au Gesù, une plus grande vigueur dans le relief. Les colonnes, les corniches s'accusent avec beaucoup de puissance. En outre l'architecte a donné de vastes dimensions à la porte centrale qui ressort avec force. De même pour la fenêtre à balcon qui est placée au-dessus. A Saint-Louis-des-Français cette impression est atténuée et l'ouverture médiane est plus en harmonie avec les autres. Mais par ailleurs Giacomo della Porta a rompu avec le passé et notamment avec les idées que Vignole avait exprimées dans ses plans pour le Gesù et pour San Petronio de Bologne. Cette façade de Saint-Louis est la première de celles si nombreuses par la suite qui semblent,

par leurs dimensions, annoncer un bâtiment plus vaste qu'il ne l'est en réalité.

Il y eut dans l'intérieur des églises des transformations pratiques qui sont le résultat de la Contre-Réforme. D'abord, les prescriptions du concile de Trente ordonnent de débarrasser le sol des tombes et autres monuments qui l'encombrent. D'une façon générale, on veut donner aux églises un aspect de décence et d'ordre; on tient à les rendre claires, nettes et plaisantes à l'œil. L'église doit présenter l'aspect d'une salle de réunion agréable où les fidèles, massés, écoutent la bonne parole. Plus de coins sombres où l'on puisse prier à part. Tout revêt une forme de discipline collective. Aussi la grande nef s'élargit-elle. Les nefs latérales ne forment plus qu'un étroit couloir, même elles disparaissent.

Les chapelles s'ouvrent directement sur la nef principale. Telle est la grande modification qui s'opère et que nous remarquons déjà dans les plans de Vignole pour le Gesù et de Palladio pour le Redentore.

A côté de l'église proprement dite ouverte à la foule des fidèles, il y a la chapelle édifiée par un pape ou par le représentant d'une grande famille, chapelle destinée à recevoir des monuments funéraires. La Chapelle Sixtine à Sainte-Marie-Majeure fut élevée par Domenico Fontana pour le pape Sixte-Quint pour abriter les tombeaux de ce pape et de son prédécesseur Pie V. Elle est conçue dans un esprit de magnificence pompeuse. Très caractéristique, elle laisse voir une dernière fois les formes de la Haute Renaissance, une croix grecque aux bras courts. L'extérieur est très simple, mais l'intérieur est d'une somptuosité éclatante avec ses marbres de couleur, en gardant cependant une sérieuse tenue architecturale.

b) *Architecture civile.*

Si déjà l'architecture religieuse tend à devenir uniforme dans toute l'Italie, il n'en est pas de même pour les cons-

tructions civiles. Chacune des villes où règne une certaine activité, montre ses préférences soit pour un genre sobre et sévère, soit pour une manière plus ornée, aux reliefs plus accentués, aux lignes plus tourmentées.

A Rome, les auteurs des palais élevés à cette époque sont hantés par les souvenirs du Palais Farnèse. On ne saurait trouver de modèle qui correspondît mieux à l'esprit des cardinaux ou des grands seigneurs qui font bâtir : ils désirent avoir des habitations immenses, produisant une impression de majesté et de dignité correcte et froide. Rome traverse une de ces périodes de mégalomanie comme elle en a connu plusieurs. Sans parler de divers travaux qui sont exécutés au Vatican, il y a à ce moment deux palais pontificaux dont la construction est entreprise. Les particuliers imitent cet exemple. Il leur faut des édifices d'une ampleur démesurée. Naturellement, on ne peut imiter le Palais Farnèse que de fort loin et dans ses grandes lignes, pour une raison d'économie. D'une façon générale, les façades de ces gigantesques *fabbriche* sont des murailles nues percées de séries de fenêtres. Les chaînes, les ceintures, les encadrements des fenêtres en forment les seuls ornements. Un badigeon dissimule la pauvreté des matériaux. Une corniche qui rappelle de très loin celle du palais Farnèse règne le long du toit. De même, une vaste porte principale s'ouvre entre deux colonnes qui supportent le balcon. L'ensemble donne cette impression que l'on a cherché à produire le plus grand effet avec le moins de frais. Il faut reconnaître d'ailleurs que toutes ces façades n'ont pas la même valeur. Si, par exemple, le Latran est mesquin et pauvre avec ses prétentions, tout au contraire le palais Lancelotti nous offre l'image d'une grandeur simple et élégante. La plus grande nouveauté est constituée par l'usage que l'on fait du *mezzanino*, un petit étage intermédiaire entre les autres et qu'indiquent de petites fenêtres carrées. On ne tarda pas à en abuser comme par exemple au Collège Romain.

L'intérieur de ces palais comporte toujours une cour aux

étages d'ordres, avec des arcades, naturellement inspirée du Palais Farnèse. Celle du palais de la Sapienza (Université) est à citer comme la plus remarquable et justifie parfaitement l'attribution du plan à Michel-Ange.

Parler de Florence, c'est s'occuper de Buontalenti. Nous avons eu l'occasion de le dire, il a construit un très grand nombre de palais et de maisons. C'est incontestablement le Palais Riccardi (aujourd'hui Manelli) qui est le plus remarquable. Il a bien un peu de la lourdeur des constructions romaines, mais il se distingue de celles qui sont contemporaines, par une plus grande vigueur et par plus d'originalité dans le détail. Des ceintures séparent les trois étages. Au sommet règne une somptueuse corniche. Les angles de l'édifice sont conçus dans une manière très vigoureuse. Enfin au portail, riche et puissant par ses masses, traité dans le style rustique, le baroque fait son apparition.

Les palais de Gênes ont avec ceux de Rome encore moins de ressemblance que les palais florentins. Le terrain obligeait les architectes à une disposition bien différente. L'étroitesse des emplacements nécessitait leur ingéniosité. Alessi avait été très habile. Il avait dû compter surtout sur la force du relief. Il avait été obligé de supprimer les pilastres pour mettre des bossages et de multiplier les motifs décoratifs (bandeaux, corniches, encadrements). Ce genre d'architecture devait rester particulier à Gênes, d'autant plus qu'il reflétait le goût des habitants, population de commerçants riches et actifs, aimant le faste et tout ce qui exprime une surabondance de vie et de joie. La preuve en est que les successeurs d'Alessi non seulement restèrent dans sa manière, mais encore l'accentuèrent. Le détail, dans les œuvres du Bergamasque, Giambattista Castella, prend une importance de plus en plus grande. Il y a une véritable surcharge d'ornements de toutes sortes, de stucs, de sculptures et même de peintures.

C'est Rome qui offre les villas les plus intéressantes. Il n'est pas besoin de rappeler le goût que les papes, les

cardinaux et les nobles romains du Cinquecento avaient eu pour les villas. Plus récemment encore, vers le milieu du siècle, les villas d'Este (Pirro Ligorio), Pia (Ligorio) et du pape Jules III (Vignole) offraient les modèles, l'une de la grande maison de campagne, les autres du pavillon de plaisance. En 1580, Annibale Lippi commence la villa Médicis. La façade tournée vers Rome est sans intérêt, mais la façade sur les jardins, avec son grand portique, ses murs revêtus de bas-reliefs antiques présente une grande originalité. Les deux tours couronnées de *loggie* qui encadrent le bâtiment central, le portique, tout contribue à créer le type parfait d'une habitation, où l'architecte a cherché à donner une impression de variété et de gaieté pour l'œil.

Frascati offre deux grandes villas qui ne sont pas de simples *casini*, mais plutôt, comme la villa d'Este, de véritables châteaux où l'on réside. La *villa Mondragone* construite par le cardinal Altemps sous Grégoire XIII, très délabrée, n'est plus que l'ombre d'elle-même. Elle est d'un style sévère, assez lourd, notamment en ce qui concerne le portique dit de Vignole qui pourrait bien avoir donné le plan de la villa. La *villa Aldobrandini*¹ par Giacomo della Porta est heureusement intacte, aussi bien le palais que les jardins, car, il ne faut pas l'oublier, ces constructions doivent se juger avec l'ensemble dont elles ne peuvent se détacher. La villa Aldobrandini avec ses terrasses qui descendent vers la ville, rappelle, d'une manière générale, les dispositions de la villa d'Este. Le parc, s'il est moins beau, est plus vaste. Au lieu d'être borné à la terrasse supérieure par le château, il s'élève fort loin derrière. L'architecture du palais pris en lui-même n'est pas remarquable. La façade sur la ville est nue et plate. Elle a trois étages dont un *mezzanino*. Une grande corniche règne tout le long. Dans l'ornementation du toit, on distingue nettement des ten-

1. Domenico Barriero, *Villa Aldobrandina o Toscolana*, Rome, 1740, in-f°.

dances baroques et une fantaisie que l'on ne rencontre pas dans les palais romains. Aux deux extrémités, della Porta a placé les parties d'un fronton qui, au lieu de se rejoindre, sont coupées brusquement. Au centre, deux autres petits étages forment comme un pavillon juché sur le toit, couronné d'un fronton et soutenu sur les côtés par des consoles en volutes. Sur l'autre façade où, par suite du terrain, le bâtiment est plus bas, le corps de logis central fait saillie, avec un portique au rez-de-chaussée et une loggia à son sommet. Derrière le palais se trouve la Rotonde, hémicycle adossé à la montagne, formé par des arcades aveuglées que séparent des pilastres ioniques. Le style rappelle Vignole.

Ces villas étaient le divertissement de privilégiés. Pour l'agrément et l'utilité de la population, les papes firent exécuter de nombreux travaux publics et surtout des fontaines. D'ailleurs, tous les architectes de cette époque s'occupent de la canalisation des eaux, ainsi Giovanni et Domenico Fontana à la villa Mondragone et à la villa Aldobrandini.

L'*Acqua Felice*, édifiée par eux sous Sixte-Quint, est le type de fontaine à caractère architectural, plaquée contre un mur de maison. Elle comprend deux étages ; en bas, des arcades aveuglées abritant des sculptures, au-dessus, un vaste fronton. La partie inférieure de cette fontaine est d'une sévérité tout à fait classique avec des colonnes et des arcs vigoureux ; on ne saurait en dire autant du fronton trapu et lourd.

Giacomo della Porta, pour sa part, a laissé un grand nombre de fontaines. Il a adapté avec la plus entière liberté le style pictural ou inspiré par la peinture à des œuvres de petite dimension : les fontaines des places d'*Aracoeli*, *Navona*, *Colonna*, *della Rotonda* et enfin les *Tortues* d'une fantaisie si amusante.

Cette époque présente le plus grand intérêt en ce qui concerne l'architecture théâtrale. Elle voit s'élever dans un

genre différent les deux premières salles de spectacle construites en Italie et en Europe. A sa mort, Palladio avait laissé inachevé le fameux théâtre olympique que Scamozzi termina en 1584. Il nous semble inutile de rappeler quel avait été le but de Palladio. Il s'était inspiré de Vitruve et il avait voulu créer un théâtre à l'antique : une salle en gradins, une scène avec un proscenium et les trois portes à travers lesquelles on aperçoit un décor fixe représentant des rues bordées de palais. Comme le climat de Vicence ne lui avait pas permis de pousser l'imitation jusqu'au bout et de laisser la salle à ciel ouvert, Scamozzi avait fait peindre un velum au plafond. Ce genre de théâtre, renouvelé des Anciens, devait être en faveur quelque temps. C'est dans ce style qu'Alleotti, un autre disciple de Palladio, construira la salle du palais de Parme de 1618 à 1628.

Cependant, Buontalenti avait vu les inconvénients de ce système. Un tel théâtre constituait un essai d'archéologue plutôt qu'une entreprise vraiment pratique, à l'usage d'un public moderne. Buontalenti avait édifié aux jardins Boboli un amphithéâtre largement inspiré des scènes antiques, mais pour la salle qu'il bâtit derrière les Offices, *piazza del Grano*, il ne prit conseil que de lui-même et il se montra entièrement original. Il donna la première ébauche du théâtre tel que nous le concevons aujourd'hui. Pour la première fois, il inclina le plancher du parterre. Il transforma la mise en scène et il imagina notamment des machines.

C'est par le théâtre que se termine l'étude de l'architecture à la fin du xvi^e siècle. Nous avons essayé de donner une impression aussi complète que possible dans sa rapidité. Elle nous permet de voir l'importance que présente cette période. Elle contient en germe ce que produiront, à bien des points de vue, les deux siècles suivants non seulement en Italie, mais aussi en France, principalement en ce qui concerne l'architecture religieuse.

2° SCULPTURE

Les vingt-cinq dernières années qui précèdent 1585 ont vu disparaître les plus illustres parmi les sculpteurs italiens du xvi^e siècle. Outre Michel-Ange, sont morts successivement au cours de cette période : Jacopo Sansovino, Benvenuto Cellini, Bandinelli, Begarelli, Montorsoli, Danti, Guglielmo della Porta. Seuls, parmi les artistes de cette génération, Leone Leoni et Ammanati vivent encore.

Michel-Ange avait la prétention vraiment justifiée d'être avant tout un sculpteur. Déjà de son vivant, son influence était prépondérante. Ses adversaires tels que Baccio Bandinelli l'imitaient. Ses élèves directs, assez rares, et les artistes qui s'inspiraient de lui ont répandu sa manière. Montorsoli, Montelupo, Guglielmo della Porta, Ammanati, Danti et bien d'autres ont exécuté de nombreuses statues qui possèdent les caractères suivants : une vie et un mouvement devenant de la gesticulation, une expression intense qui aboutit à la grimace, un abus des corps énormes. Partout c'est la même allure boursouflée, guindée, peu naturelle. Comme il arrive toujours, les disciples n'avaient pu pénétrer le génie du maître et ils s'étaient assimilé seulement ses défauts.

Le genre de Michel-Ange règne dans toute l'Italie, depuis la Sicile où Montorsoli élève les fontaines de Messine, jusqu'en Lombardie et en Vénétie. Mais, dans cette dernière contrée, il est moins apprécié. A sa mort, en 1570, Jacopo Sansovino avait laissé une école parfaitement organisée et en pleine prospérité. Son génie est tout différent de celui de Michel-Ange. Venise l'a orienté vers un naturalisme gracieux. L'étude de la musculature, l'expression de la puissance ne le tentent pas, mais plutôt le « rendu » des formes féminines, des détails délicats.

De même que les imitateurs de Michel-Ange avaient exa-

géré son amour de la force, de même les élèves de Sansovino étaient tombés dans le mièvre et dans le fade. Parmi eux on peut citer Danese Cattaneo, Alessandro Vittoria, Teriti, Tiziano Aspetti, Conti, Alberghetti et Giulio dal Moro. Ils ne présentent pas tous le même intérêt. Le mieux doué est Vittoria (1525-1608) qui, avec Cattaneo, avait aidé leur maître à la Libreria. Ses statues, ses ornements portent la marque d'une trop grande facilité, mais ses bustes plus sérieusement exécutés sont très vivants. Le principal mérite de Danese Cattaneo fut de former un élève tel que Girolamo Campagna (1552-1623). Ce fut après Sansovino, le meilleur artiste de cette école. Ses œuvres, notamment son *Saint Antoine ressuscitant un mort* de la cathédrale de Padoue, sont remarquables par la vie, la noblesse et la grâce.

A Reggio d'Émilie disparaît, en 1584, un des meilleurs disciples de Michel-Ange, Prospero Clementi, qui, à travers son maniérisme, montre une certaine naïveté et une force réelle.

A Gênes, le peintre Cambiaso, détestable comme statuaire, et les Carlone se bornent à copier de vieux modèles : Civitali, venu dans cette ville à la fin du xv^e siècle, ou les anciens Lombards. Jean Bologne et Francheville apportent les traditions de Michel-Ange.

A Rome, on assiste à une évolution très intéressante ¹. Malheureusement les hommes de talent font défaut. On essaie de revenir à un art purement chrétien. Les papes réformateurs luttent contre l'art issu de la Renaissance, sans pensée religieuse, et ils tiennent en défaveur les Florentins qui sont, à leur avis, trop dans cet esprit. Les hommes qu'ils emploient sont originaires du Milanais ou de l'étranger. Le bas-relief est en grande vogue. Il remplit mieux que la statue le but moralisateur que l'on se propose. Il représente

1. V. sur ce point : Marcel Reymond, *La sculpture florentine. Le XVI^e siècle et les successeurs de l'école florentine*, Florence, 1900, in-4^o, p. 189-197.

des sujets empruntés aux événements actuels, des anecdotes édifiantes et instructives. Les frères Giacomo et Tommaso Casignola travaillèrent au cours des trente années qui suivirent la mort de Michel-Ange. Leur principale œuvre fut le *tombeau de Paul IV* († en 1559) à la Minerve, maniéré et maladroit. Pendant le pontificat de Sixte-Quint, le seul sculpteur dont on puisse citer le nom est Prosper Bresciano, un émule de Bandinelli. Il exécuta le *tombeau de Grégoire XIII* aujourd'hui détruit et le *Moïse* de l'Acqua Felice, théâtral et vide, mais qui n'est point aussi ridicule qu'on veut bien le dire. Les bas-reliefs qui décorent les deux autres niches de l'Acqua Felice : *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher* et *Gédéon avec son armée sur le bord d'un ruisseau* sont dus à Giovanni Battista della Porta (1530-1594) et à Vacca Flaminio.

Ce sont des sculptures assez lourdes, d'une mauvaise exécution, qui n'offrent qu'un intérêt secondaire.

La *fontaine des Tortues* par Taddeo Landini est moins importante par ses dimensions, mais plus originale que l'Acqua felice. Elle est d'essence florentine et peut soutenir la comparaison avec les chefs-d'œuvre de la Grande Renaissance. Les quatre adolescents qui soutiennent sur leur tête une vasque où ils font boire des tortues, les dauphins qui, sous leurs pieds, crachent l'eau dans le bassin, forment un ensemble d'une vie et d'un naturel qui contrastent avec les ouvrages de cette époque. Landini, mort très jeune, promettait une brillante carrière, car il s'est montré très remarquable dans ses autres productions : une statue de Sixte-Quint au palais des Conservateurs, un *Triton* à la place Navone, aussi enjoué et aussi souple que les jeunes hommes aux tortues, et enfin un *Lavement des pieds* (aujourd'hui au Quirinal).

La fin du xvi^e siècle vit s'élever plusieurs tombeaux qui méritent d'être étudiés. Avec celui de Paul III, Guglielmo della Porta avait donné un modèle qui fut repris plus tard à l'époque du Bernin. La statue du défunt représenté assis

est placée sur un socle. Par-devant, des consoles posées à ras du sol supportent deux figures allégoriques. Au contraire, les tombeaux romains de la fin de la Renaissance sont plaqués contre le mur d'une chapelle. C'est ainsi que le père Olivieri conçut le *tombeau de Grégoire XI* à Santa Francesca Romana, dont le principal ornement est un grand bas-relief.

Les meilleurs exemples de ce genre de monument nous sont fournis par les *tombeaux de Sixte-Quint et de Pie V* à Sainte-Marie-Majeure, *des parents de Clément VIII* (chapelle Aldobrandini à la Minerve) et *du duc de Clèves* dans le chœur de l'Anima, l'église des Allemands et des gens des Pays-Bas. Sixte-Quint avait fait élever, nous l'avons vu, la Chapelle Sixtine à Sainte-Marie-Majeure pour y édifier son tombeau et celui de son prédécesseur. Tous deux sont d'une grande richesse, parfaitement en rapport avec l'ensemble somptueux de la chapelle. On a employé tour à tour les marbres blanc, noir ou de couleur. Ils comprennent une façade à deux étages, dont le centre est occupé par la statue du pape. De chaque côté, des bas-reliefs représentent des événements contemporains, ce qui montre bien le caractère utilitaire et de propagande que prend la sculpture religieuse de la Contre-Réforme. Lionardo da Sarzana et Valsoldo ont exécuté les statues des papes. Le même Valsoldo et deux Flamands, Gilles et Nicolas d'Arras sont les auteurs des bas-reliefs, dénués de pensée et de sentiment. Le but didactique que l'on se proposait n'est pas toujours parfaitement atteint. Ce sont plutôt des illustrations d'une élégance aimable et quelque peu banale. Les auteurs sont partagés entre leur obéissance aux volontés papales et leur fidélité aux traditions de la Renaissance.

Les tombeaux Aldobrandini ont été exécutés sur les dessins de Giacomo della Porta. Ils sont postérieurs à l'époque qui nous occupe. Nous ne pouvons en parler que brièvement et, si nous le faisons, c'est parce qu'ils représentent d'une façon excellente l'aboutissant de la sculpture funé-



Photo. Alinari.

AMICO ASPERTINI

Martyre de saint Valérien et de saint Tiburce (fresque).

Bologne. Église de Sainte-Cécile.

raire à la fin du xvi^e siècle. Ces deux monuments, placés vis-à-vis l'un de l'autre et identiques, se composent d'une façade en marbre de couleur placée contre le mur et divisée en trois compartiments par des colonnes. Contre le panneau central, couronné d'un fronton avec des anges ou des génies funèbres, s'appuie le sarcophage avec la statue du défunt à demi couché et appuyé sur un coude. Pour l'ensemble, il y a des réminiscences des tombeaux de Sainte-Marie-Majeure. On a une impression d'élégance, mais aussi de froideur. Les effigies des gisants sont belles dans leur ensemble, mais l'expression des physionomies est nulle et sans accent. Les allégories, placées latéralement, sont très fines, très souples et n'indiquent nullement la décadence.

Le tombeau du duc de Clèves à Santa Maria dell' Anima, construit par Egidio di Riviere, artiste hollandais mais tout à fait italianisé, rappelle également, malgré ses dimensions plus petites, les monuments de la chapelle Sixtine et de la chapelle Aldobrandini : une décoration riche, en marbre de couleur, trois panneaux séparés par des colonnes corinthiennes, le mort au milieu sur un sarcophage enfoncé dans une niche décorée d'un bas-relief. Egidio di Riviere a eu l'idée singulière de représenter le duc de Clèves à genoux sur l'un des côtés du fronton qui forme la partie supérieure du sarcophage. Les statues du prince et des allégories qui ornent le monument sont d'une élégance assez inexpressive et témoignent surtout de l'habileté d'un praticien bien doué.

Déjà, nous le voyons par ce qui précède, le rôle que Rome joue est loin d'être insignifiant, comme on l'a trop dit, mais cette ville n'a pas encore la suprématie que, cinquante ans plus tard, lui donnera le Bernin. En ce moment, grâce au plus grand sculpteur de cette époque, Florence tient encore la tête. A la différence de Cosme I^{er}, François I^{er} aime les arts et il reprend les traditions des Médicis.

Naturellement Michel-Ange a marqué de son empreinte tous les Florentins venus après lui. Mais Bandinelli a ses

imitateurs. Plus que Michel-Ange, il représente l'esprit de la Renaissance dans son culte de la forme exaltée aux dépens de la pensée et dans son amour pour l'antiquité. En réalité les tendances des deux écoles rivales ne sont pas toujours en opposition ; certains savent être les disciples de deux maîtres à la fois. D'ailleurs le maniérisme n'existe pas qu'en peinture. On s'inspire de Michel-Ange, de Bandinelli et aussi de Sansovino, dont le rayonnement s'exerce jusque dans sa patrie.

Quelques années auparavant (1571), les Florentins ont vu l'achèvement d'une œuvre des plus importantes, la *Fontaine de la Place de la Seigneurie*, par Ammanati que nous connaissons déjà comme architecte. Ici il a été plutôt mal inspiré et l'expression de *génialisme faux* qu'emploie Burckhardt à ce propos est parfaitement justifiée. Les figures de grandeurs diverses sont anguleuses et étriquées, le Neptune est un colosse lourd et boursoufflé.

Récemment ont disparu Vincenzo Danti et Francesco Mosca. Vincenzo Danti, mort à trente-six ans en 1576, imite Sansovino (*Décollation de saint Jean-Baptiste* au Baptistère) et Michel-Ange (Bas-relief du *Serpent d'airain* [musée du Bargello]), tantôt les deux ensemble, comme dans cette porte d'armoire que possède le Bargello. Francesco Mosca est l'auteur des deux autels du transept à la cathédrale de Pise. Nous ne pouvons, après M. Marcel Reymond¹, que faire remarquer l'importance de ces autels qui annoncent les œuvres très ornées et très chargées dont le xvii^e siècle sera prodigue.

Les mérites de Taddeo Landini se retrouvent dans l'*Hiver* placé à l'entrée du pont de la Trinità. Valerio Cioli formé par Tribolo a conservé les traditions de la Renaissance. De même, les deux frères Stoldo et Antonio Lorenzi (morts tous deux en 1583) se montrent fidèles au passé. Un de leurs parents, Battista, exécuta avec Valerio Cioli et

1. M. Reymond, *ouv. cité*, p. 177.

Giovanni dell' Opera, le tombeau de Michel-Ange. Ce Giovanni dell' Opera et Vincenzio de' Rossi sont les représentants les plus caractérisés de l'école de Bandinelli. Vincenzio de' Rossi imite Bandinelli jusque dans ses pires défauts. Ses *Travaux d'Hercule* au Palais-Vieux, son *Enlèvement d'Hélène* sont des œuvres prétentieuses et boursouflées. Il en est de même pour les statues de saints.

Tous les artistes florentins dont il vient d'être question cèdent le pas à un étranger venu dès sa jeunesse dans leur pays et qui a fondé une école imbue des souvenirs de Michel-Ange.

En 1585, Jean de Bologne, qui a dépassé la soixantaine, est au faite de sa réputation et de son talent. Nous ne retracerons pas la carrière de cet artiste. Nous rappellerons seulement que, né à Douai en 1524, instruit à Anvers par un maître de goûts italiens, il partit pour la Péninsule en 1551. A Rome, il étudia les antiques et Michel-Ange dont il reçut les conseils. Il quitta Rome en 1553, mais à Florence, la générosité du sénateur Vecchietti le décida à se fixer dans cette ville.

En 1558, après des ébauches et divers essais, il avait donné sa première œuvre en marbre, une *Vénus* que le grand-duc François acheta. Sa protection fut dès lors acquise au sculpteur qui montra à partir de ce moment une très grande activité. Evincé au concours pour la fontaine de la place de la Seigneurie, il prit sa revanche avec la fontaine de Bologne qu'il exécuta en collaboration avec Tommaso Laureti comme architecte (1563). Son Neptune est un admirable colosse. Les amours qui jouent aux pieds de ce dieu, les néréides assises au bas du piédestal, qui pressent leurs seins pour envoyer un jet d'eau, sont de très belles statues. La fontaine de l'*Isoletto* aux jardins Boboli, que l'artiste élève à son retour, est aussi une très heureuse création. L'Océan, frère du Neptune bolonais, dominant trois figures de fleuves est d'un grand effet.

Dès lors l'artiste jouit d'une réputation universelle.

Catherine de Médicis songe à lui pour exécuter la statue équestre de Henri II, qui finalement est confiée à Daniel de Volterre.

Pour le groupe de la *Vertu enchaînant le vice*, destinée à servir de pendant au *Génie de la victoire* de Michel-Ange, Jean de Bologne copie ce maître et ne réussit qu'à lui être très inférieur. Mais, avec le *Mercure volant* , il redevient lui-même et il produit un des plus beaux chefs-d'œuvre de la sculpture italienne.

Il est à ce moment dans une période d'heureuse production. Il donne toute une série religieuse : les statues et les bas-reliefs de la chapelle Grimaldi à Gênes, l'autel de Lucques, plusieurs crucifix et divers saints dans différents lieux de Toscane. Il subit, comme tant d'artistes à cette époque, les effets de la Contre-Réforme. Son inspiration dans ces œuvres est plus profonde et il se borne moins aux seuls effets de la plastique. M. Marcel Reymond en fait la remarque ¹ : « C'est, dit-il en parlant des bas-reliefs de Gênes, un très significatif exemple de ce que peut donner l'alliance des formes de l'antiquité avec la pensée chrétienne ; c'est l'analogue dans l'art de la sculpture de ce que rechercheront les Carrache et le Poussin ». Mais Jean de Bologne revient vite à ses sujets de prédilection, ne serait-ce que pour plaire à ses protecteurs François et Bianca Cappello que le duc vient d'épouser.

En 1580 le sculpteur va à Rome pour revoir ses modèles favoris. Il va créer tout un Olympe de marbre et de pierre. A la villa de Pratolino, construite dix ans auparavant par Buontalenti pour la belle favorite, Bologne taille dans les flancs de la montagne un *Apennin* ou *Jupiter pluvieux* de dimensions énormes. Par contraste, il exécute à la même époque des statues d'une finesse et d'une grâce accomplies, la *Vénus tordant ses cheveux* de la Petraja, la *Vénus* de la grotte de Buontalenti aux jardins Boboli et l'*Architecture*

1. Marcel Reymond, *ouv. cité*, p. 177.

du Bargello. Il y a des souvenirs visibles de l'antiquité, mais plutôt qu'une imitation, c'est une adaptation libre par un artiste de génie.

L'*Enlèvement de la Sabine* appartient à cette même série d'œuvres. Jean de Bologne y fond habilement ses souvenirs des statues antiques et de Michel-Ange. Dans ce groupe justement admiré, il n'est point difficile de reconnaître des traces de décadence. Jean de Bologne se montre un parfait maniériste, imitant et accentuant les procédés de l'école de Michel-Ange. Si beaux que soient les mouvements de la Sabine et de son ravisseur, on ne peut s'empêcher de trouver qu'ils confinent à la gesticulation, cette gesticulation que l'on ne trouve pas chez les sculpteurs italiens de la belle époque. Enfin il y a ce troisième personnage que cachent heureusement les deux autres corps. Il est recroquevillé, tordu, grimaçant. Les artistes du xvii^e siècle ne feront rien de plus contourné.

A côté de ces œuvres de grande dimension, Jean de Bologne produit un nombre important de ces statuettes et de ces pièces d'orfèvrerie, qui, envoyées en cadeau aux souverains de l'Europe, répandront son nom. C'est également de cette période de sa vie qu'il faut dater : les statues de la chapelle Salviati à Saint-Marc exécutées en partie par ses élèves ; un peu plus tard les bas-reliefs de la *Madonna del Soccorso* à l'Annunziata, répliques de ceux de Gênes ; enfin le *Saint Luc* d'Or San Michele, habilement conçu, mais théâtral et vide. Plusieurs monuments équestres sont postérieurs et sans grande valeur, même le meilleur, l'effigie de Cosme I^{er} avec son cheval imité de celui de Marc-Aurèle.

Trois disciples de Jean de Bologne ont seuls acquis quelque notoriété. L'un, Pietro Tacca, ne quittera pas Florence et prendra la direction de l'atelier. Quant aux deux autres, Francheville et Adrien de Vries, le premier ira s'établir en France, l'autre à la fin du siècle sera déjà installé en Allemagne.

De Pietro Tacca et de Vries, il n'y a pas à s'occuper ici,

car leurs œuvres sont bien postérieures. Quant à Francheville, né à Cambrai en 1548 et qui s'est formé à Paris et à Innsbruck, il est en Italie depuis 1572. Il a reçu les leçons de Jean de Bologne. Pour ses débuts, il a créé plusieurs statues en marbre pour les jardins Bracci à Rovezzano près de Florence. Il a ensuite étudié les antiques à Rome.

En 1585, à Gênes, il taille deux statues colossales de *Jupiter* et de *Janus* pour la cour du palais Grimaldi et dans la cathédrale de la même ville, pour la chapelle Senarega, six statues de marbre : les *Quatre Évangélistes*, *Saint Ambroise* et *Saint Etienne*.

A son retour à Florence, il fit pour les Niccolini les statues de *Moïse*, d'*Aaron*, de l'*Humilité*, de la *Virginité* et de la *Prudence* destinées à la chapelle de cette famille, à l'Annunziata. En 1589, Saint-Marc des Frères Prêcheurs reçoit six grandes statues de marbre d'après les dessins de Jean Bologne. Le 30 avril de la même année, pour l'entrée de Catherine de Lorraine, femme du grand-duc Ferdinand I^{er}, Francheville édifia six grands colosses de plâtre et de stuc. De la même époque datent un *Jason* en marbre pour les Zanchini, un *Apollon* pour Averardo Salviati, un *Printemps* pour décorer le pont de la Trinità.

Envoyé à Pise, il y exécuta les statues de Cosme I^{er} et de Ferdinand I^{er}, et le modèle du château des Prieurs pour l'ordre des chevaliers de Saint-Etienne. Dans cette ville, il étudia l'anatomie et il fit des modèles d'écorché. La statue en marbre du Grand Duc Ferdinand qui est à Arezzo est sans doute de lui.

Ses œuvres les plus marquantes avant son départ pour la France, sont la *Vie active* et la *Vie contemplative*, que l'on voit dans la chapelle de Notre-Dame de Bonsecours à Santa Annunziata.

Francheville est sans grande valeur. C'est au plus un honnête praticien. Entre Jean de Bologne et lui il y a une grande différence, beaucoup plus qu'entre Jean de Bologne et son autre disciple De Vries par exemple. Les statues de

Francheville sont en général assez mauvaises, sans consistance. Tout au plus atteint-il parfois une certaine grâce superficielle, et qui est d'ailleurs toujours maniérée.

Comme nous le voyons après nous être adressés à ses représentants les plus importants, la sculpture italienne de la fin du xvi^e siècle reste dans la tradition de la Grande Renaissance et de Michel-Ange. Elle a l'homme pour objet principal et elle cherche principalement à réaliser un type idéal de force ou de grâce suivant les cas. Cependant, un art religieux inspiré par la Contre-Réforme commence à naître. Il se manifeste par de petits bas-reliefs dont nous avons signalé l'apparition, relatifs souvent à des événements contemporains, ou par des statues de saints, les premières de ces effigies grandiloquentes, aux draperies mouvementées, comme le siècle suivant en produira en si grand nombre.

3^o PEINTURE ¹

Une opinion aujourd'hui communément répandue est que la peinture italienne à la fin du xvi^e siècle est en décadence. Nous espérons pouvoir prouver qu'un tel jugement est souvent injuste, mais, même en admettant qu'il y ait décadence, il conviendrait de préciser en quoi elle consista. Ce serait une erreur grossière d'imaginer que la peinture est arrivée à une complète insignifiance et que l'on ne trouve plus rien qui puisse exciter l'intérêt. On rencontre au contraire bien des œuvres qui témoignent de grandes qualités. Il faut, par exemple, une singulière étroitesse d'esprit pour tenir le Baroque, les Carrache comme complètement négligeables.

Décadence signifierait, sauf quelques éclatantes exceptions, non seulement à Venise mais aussi ailleurs, une diminution de la qualité des œuvres, contrastant avec une pro-

1. V. d'une façon générale : Wörmann et Woltmann, *Geschichte der Malerei*, Leipzig, 1888, in-4^o, t.III.

duction considérable. M. Romain Rolland¹ a précisé les causes de cette décadence. D'après lui — et il semble que l'on puisse partager son avis — il ne faut pas aller chercher des raisons politiques, sociales ou religieuses comme l'ont fait Ruskin et les préraphaélites anglais. Cette décadence était bien plus profonde, « elle était préparée de longue main par les maîtres mêmes qui la [la peinture italienne] conduisirent à la perfection. Ce fut une nécessité morale² ».

La première de ces causes fut que l'art s'éloigna de la nature et devint purement intellectuel. Ce fut le grave tort de Michel-Ange et de Raphaël de songer à représenter les concepts de leur esprit et, comme plus tard Poussin, d'asservir l'art à l'idée. Voilà la principale raison, mais il y a aussi l'« *animorum immunitio* » dont parle M. Romain Rolland. Comme à toutes les époques de décadence, le métier remplace le talent. Et quel talent fut celui des Italiens à la fin du Cinquecento ! Le goût des décorations et des tableaux s'est répandu. Les nobles font orner leurs palais. D'autre part, à la suite de la Contre-Réforme, on pare l'intérieur des églises. Les commandes affluent. On va vite, toujours plus vite. C'est le règne du *fa presto*. Comme le dit Vasari qui fait inconsciemment sa propre critique et celle de ses contemporains : « Alors que les anciens peignaient un tableau en six ans, aujourd'hui on peint six tableaux en un an ».

Le grand inconvénient d'un travail aussi rapide est que les artistes, même doués de facultés créatrices, n'ont pas le temps de concevoir d'une manière originale. Pour aller *presto*, ils ont recours — ce qui est infiniment plus aisé — aux modèles laissés par leurs devanciers. La seule ressource est d'imiter. C'est ce procédé consistant à peindre une œuvre

1. Romain Rolland, *Cur ars picturae apud Italos XVI saeculi deciderit*, Paris, 1895, in-8°. — La décadence de la peinture italienne (*Revue de Paris*, 1^{er} janvier 1896).

2. R. Rolland, *art. cité*, p. 1.

avec des détails copiés chez un maître, en renonçant à toute invention personnelle, qu'on a appelé le *maniérisme*.

C'est tout d'abord Michel-Ange dont l'ascendant est grand. Les générations qui viennent après lui héritent de sa prédilection pour les formes sculpturales, pour les figures colossales et tourmentées, pour les expressions énigmatiques. Les peintures de la chapelle Sixtine, *le Jugement dernier* surtout, exercent une véritable fascination non seulement sur les Italiens, mais aussi sur les étrangers. L'influence de Raphaël n'est pas moindre, mais elle se confond avec celle de son école et surtout de Jules Romain. On essaie de reproduire le dessin correct, les couleurs épaisses de ce dernier artiste. Quant à Corrège, il était inimitable. Comment arriver à saisir son procédé pour baigner de lumière les corps de ses personnages ? On se contente d'imiter la façon grasse et onctueuse dont il traite les chairs. On copie aussi Andrea del Sarto, Sodoma (à Sienne principalement) et enfin Titien, surtout grâce à l'école bolonaise.

Vers 1580, le maniérisme est à son apogée. On a toutes les raisons de croire que cette forme d'art doit son origine à Florence et à Vasari. Une ville, un artiste très intellectuels, voilà les origines d'une conception esthétique qui demande tout à la raison et à la mémoire, rien au sentiment et à l'inspiration.

C'est en 1561 que Vasari créa l'*Académie des arts du dessin* d'où son influence devait se répandre. Il avait travaillé dans sa jeunesse, sous Andrea del Sarto d'abord, sous Michel-Ange ensuite. Il avait pour Michel-Ange un véritable culte. Il avait copié la plupart de ses œuvres. De cette manière, il avait pu saisir les procédés du créateur de la Sixtine, dont il recommanda, dont il imposa même l'imitation à ses propres élèves. Vasari fut la première victime d'une théorie aussi dangereuse. Rien ne cause plus d'ennui que ses peintures, celles du Palais-Vieux notamment. La sécheresse et la laideur du coloris, la froideur de

l'ensemble font oublier les qualités d'adresse et de légèreté qu'avait la main de cet artiste. Ses contemporains d'ailleurs ne le jugèrent pas aussi sévèrement que nous. Son enseignement, ses théories excitèrent l'enthousiasme puisque — et ce n'était pas facile — il rallia à sa cause des confrères tels que Salviati et Bronzino. Celui-ci (environ 1502-1572), dans son *Christ aux enfers* des Offices, dans sa grande fresque de San Lorenzo, prodigue sans raison les figures nues et les grappes humaines empruntées au *Jugement dernier*. Santi di Tito (1538-1603), plus simple et moins affecté, reste en dehors du mouvement maniériste et plus dans les traditions de l'école florentine. Bernardino Poccetti (1542-1612) exécuta de nombreuses fresques dans les couvents florentins et sut se montrer original. Alessandro Allori (1535-1607), le neveu de Bronzino et l'élève de Vasari, tantôt est personnel et tantôt copie Michel-Ange directement pour son *Jugement dernier* de l'Annunziata.

A Sienne, ce n'est pas Michel-Ange qui est en faveur, mais plutôt Raphaël et le Corrège qu'imitent les Salimbeni et les Alfani, les peintres les plus en renom de la ville.

A Urbino, déjà illustré par Raphaël, est né et a passé presque toute sa vie un artiste que ses contemporains considéraient comme le plus grand de leur époque et envers qui l'on se montre de nos jours parfaitement injuste, car il possédait les dons les plus rares. A cette date de 1585, Federico Baroccio (1520-1612)¹, âgé de plus de soixante ans, a derrière lui un très grand nombre d'œuvres à Pesaro, à Rome et à Urbino même. Il est célèbre non seulement en Italie, mais à l'étranger, puisqu'il a refusé les offres de l'empereur Rodolphe II et du roi Philippe II. Baroccio avait étudié Raphaël. Ses modèles furent aussi Titien et Corrège, ce dernier principalement². Il doit en effet être

1. V. principalement : Baldinucci, *Vite*, t. X, p. 3 et suiv.

2. « Fù il Barocci, dit Baldinucci grand'imitatore del Coreggio nella dolcezza dell'arie delle femmine, e de' fanciulli, nell'accordare de colori, e nella

rangé parmi les maniéristes qui s'inspirèrent du maître de Parme, dont certaines caractéristiques se retrouvent chez lui, notamment en ce qui concerne la lumière. Il a su assez bien s'assimiler le procédé du Corrège. Il éclaire ses compositions de la même façon, sans cependant baigner ses chairs dans cette atmosphère lumineuse qui constitue le charme des tableaux du Corrège. Le jour est moins blond chez le Baroque, ne donne pas aux nus cette douceur fondue. Sa touche est plus sèche, sans être plus nerveuse. Certaines de ses figures ne sont pas sans fadeur quand il imite de trop près. Parfois le Baroque s'inspire dans une même toile de plusieurs de ses devanciers. Il lui arrive de combiner Corrège et Raphaël, comme dans certaine petite *Madone* de la galerie Corsini.

Baroccio est un éclectique, pour employer le terme dont on s'est servi si souvent à l'endroit des Carrache, mais très souvent il a su être lui-même. Il a des qualités qu'il n'a empruntées à personne et qui témoignent de son originalité.

Il faut en premier lieu remarquer la légèreté de son dessin, tout à fait exceptionnelle à cette époque où, gâtés par l'influence de Jules Romain d'une part, de l'école de Michel-Ange par ailleurs, les artistes italiens alourdissent leur trait. A côté de tant d'œuvres épaisses, la finesse, l'esprit du coup de crayon du Baroque sont appréciables.

Baroccio est aussi un coloriste remarquable. L'étude qu'il a faite de Titien lui a certainement profité, bien qu'à notre avis, il diffère des Vénitiens. Les teintes sont moins chaudes et plus sèches. Ses carnations méritent d'être goûtées plus qu'elles ne le sont. Il s'écarte du Corrège. Chez le maître de Parme, les nus sont d'une pâleur lumineuse, ceux de l'*Antiope*, par exemple. Les personnages

naturale agguistezza delle pieghe, e con tutto, che nel tinte nol pareggiasse, cosa che fin qui non è riuscita ad alcun'altro, non mancano però intendenti dell'Arte, che dicono, che egli alquanto il superasse nella delicatezza e nel devoto. » (Baldinucci, t. X, p. 19.)

de Baroccio ont plus de sang sous la peau, qu'on nous pardonne cette expression. A la Galerie Doria, il y a une étude, une tête d'adolescent légèrement inclinée, très vivante, d'une fraîcheur extraordinaire. Dans le *Repos en Egypte*, une toile délicieuse de la Pinacothèque vaticane, la figure de saint Joseph très colorée fait songer à Rubens.

Baroccio montre encore plus de virtuosité dans la manière de rendre les étoffes. Ce ne sont pas des teintes éclatantes comme celles des Vénitiens. Baroccio aime les nuances amorties, parfois avec des tons un peu faux dont il est difficile de donner une idée. Dans la *Circoncision* déjà citée, qui nous semble une de ses plus belles œuvres, les vêtements forment une gamme précieuse. L'œil est frappé avant tout par la robe du prêtre qui soutient l'enfant, d'une sorte de velours gris-bleu, et par celle de l'autre prêtre qui tourne le dos, d'une couleur jaune paille. Dans la *Vierge glorieuse avec sainte Lucie et saint Antoine* Antoine porte une chape merveilleusement dorée et Lucie une jupe d'un rose très amorti et un manteau jaune-gris. La *Sainte Micheline* du Vatican est parée d'étoffes vert-gris et jaune-gris, telles que, chez les Français du XVIII^e siècle et chez les Anglais, on ne trouverait pas plus de souplesse, ni des teintes plus délicatement amorties.

Baroccio s'est montré réaliste à ses heures. Il ne s'est pas laissé complètement dominer par ce faux idéalisme et cet intellectualisme qui furent si nuisibles à l'art de son époque. Il ne s'est pas écarté de la nature et il a su la regarder directement. Il a vu, non à travers des théories, mais avec ses propres yeux¹. Il a su de plus garder une certaine fraîcheur d'inspiration. Sans tomber dans la vulgarité des Bassan, les scènes du Baroque sont d'une bonhomie familière. La *Circoncision*, pour la citer une

1. V. dans la *Circoncision* l'attitude délicate et vraie de l'Enfant Jésus et aussi la charmante étude d'animal que forme la brebis étendue à terre au premier plan, les pattes liées.

fois de plus, avec le prêtre qui tient Jésus sur ses genoux, la Vierge en oraison sur un prie-dieu et Joseph qui se tient debout derrière, le *Repos en Egypte*, où Joseph amuse l'enfant avec une branche couverte de cerises, sont des modèles du genre. On peut cependant citer des fautes de goût et la bonhomie de ces scènes tourne quelquefois à la niaiserie (comme dans la *Vierge au chat* de la National Gallery).

Tel qu'il est, Baroccio a une importance considérable comme peintre religieux. Il convient de lui rendre la place qu'il mérite dans ce mouvement de restauration catholique venu à la suite de la Contre-Réforme. Récemment, M. Marcel Reymond ¹ a voulu l'en déposséder en donnant aux Carrache seuls le mérite d'avoir relevé l'art chrétien. C'est une injustice à l'égard du Baroque qui les a précédés et qui d'ailleurs les égalait par le talent. Par contre, il semble qu'on puisse se ranger complètement à l'avis de M. Henry Lemonnier qui discutant l'opinion de M. Reymond, a démontré que Baroccio était bien « le grand représentant de cet art jésuitico-mystique » ². Avec ses dons de coloriste délicat, il remplit mieux ce rôle que les Carrache. Il est plus attirant, plus enveloppant, plus pénétrant. Ses tableaux ont un effet plus direct.

Sous prétexte qu'il passa une partie de sa vie à Rome, on classe Baroccio dans l'école romaine. Ce procédé est commode, mais il ne répond à aucune réalité. Il n'y a plus d'école romaine dans la seconde moitié du xvi^e siècle. Rome est devenu un lieu d'étude où l'on vient dessiner d'après les antiques et copier Raphaël et Michel-Ange. C'est aussi la capitale de la chrétienté, un centre cosmopolite où les peintres de toutes les nations se rencontrent, où un champ énorme est ouvert à l'activité des décorateurs. Il faut orner

1. Marcel Reymond, L'école bolonaise (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1910).

2. Henry Lemonnier, Communication à la Société de l'Histoire de l'Art français (*Bulletin de la Société*, année 1911, 1^{er} fascicule, p. 51).

les murs des nombreuses églises, et aussi des palais et des villas que l'on construit.

Ce sont presque uniquement des artistes étrangers à Rome que l'on y trouve installés à ce moment. D'Urbain, patrie du Baroque, sont venus aussi les frères Zuccaro, Taddeo (1526-1568) et Federigo. Taddeo est mort en 1568, c'est-à-dire bien avant l'époque dont nous nous occupons. Quant à Frédéric (entre 1540 et 1550 + 1609), nous le reverrons lors de l'arrivée d'Annibal Carrache à Rome et nous parlerons de lui à loisir. Taddeo avait été surtout un remarquable *fa presto* rappelant assez Vasari par son coloris. Pour ses personnages, musclés et agités, il avait suivi Michel-Ange, le Michel-Ange du « Jugement dernier ».

Girolamo Muziano (1530-1592), qui imite aussi Michel-Ange, est originaire de Brescia. Il a peint avec Federigo Zuccaro les salles de la villa d'Este. Ce sont des fresques faites mécaniquement, suivant des poncifs. Comme peintre religieux, il a laissé des tableaux importants tout au moins comme dimensions, que l'on voit à la Galerie Borghèse et surtout à l'église Sainte-Marie-des-Anges. Elles sont d'une exécution très plate avec des tonalités dures.

Voici maintenant un groupe de Toscans : Cristoforo Circignani, surnommé le Pomarancio et son élève Roncalli, qui porte le même sobriquet. Tous deux cultivent le genre colossal et terrible. Nous les retrouverons plus tard. Jacopo del Conte, élève d'Andrea del Sarto, imite Michel-Ange. Jacopo Zucchi et Lodovico Cardi da Cigoli, élèves d'Al-iori, sont représentés par quelques toiles à la Galerie Borghèse, qui est peut-être la collection romaine où on peut le mieux étudier les œuvres de cette époque.

Dans ce concours d'artistes venus de toutes les parties de l'Italie, Scipione Gaetano, dit Pulsone, représente Naples et Tommaso Laureti, la Sicile. Le Pulsone est intéressant comme portraitiste et mauvais par ailleurs. Laureti est venu de Sicile en passant par Bologne. Ses deux grands travaux à Rome sont la voûte de la salle de Constantin au

Vatican et les fresques du Palais des Conservateurs. Le plafond du Vatican *Le Triomphe du christianisme* est une allégorie médiocre. Les cinq fresques du Capitole qui représentent des sujets tirés de l'histoire romaine sont des peintures décoratives énormes, peintes en hâte. Elles sont au dernier degré de l'art. Les couleurs sont hideuses. Le dessin est très faible. Tout trahit l'improvisation.

Nous rencontrons enfin deux Romains authentiques dans cette prétendue école romaine : Pâris Nogari et Girolamo Siciolante da Sermoneta. Sermoneta est un peu antérieur, puisqu'il mourut en 1580. Ses œuvres les plus importantes à Saint-Louis-des-Français et à Sainte-Marie-Majeure, sont assez pauvres, grises et décolorées. Quant à Nogari, mieux vaut n'en parler point.

Comme nous l'avons dit pour l'architecture, Naples est une dépendance de Rome. Les artistes en renom sont : Marco Pino, un Siennois, élève de Daniel de Volterra, Simone Papa, Francesco Santafede et enfin Ippolito Borghese chez qui l'on trouve des réminiscences de Raphaël et des écoles de l'Italie du Nord, avec des tendances au coloris empruntées aux Espagnols.

Au Nord de l'Italie, si nous mettons Venise à part, le maniérisme règne dans toutes les écoles. A Milan, Enea Tarpino, dit le Salmeggia, et les Procaccini venus de Bologne imitent Raphaël. A Crémone, durant toute la seconde moitié du xvi^e siècle, deux familles rivalisent. La famille Campi, dont le dernier représentant est Bernardino, imite Raphaël et Corrège dans de nombreux tableaux d'église. Les sœurs Anguissola¹ sont au nombre de six : Sofonisba, Elena, Minerva, Lucia, Europa, Anna-Maria. Sofonisba, l'aînée, fit l'éducation artistique de ses sœurs et leur survécut. Après avoir suivi ses maris successifs en Espagne et en Sicile, elle passa à Gênes la fin d'une existence chargée

1. V. Fournier Sarlovèze, *Les amateurs au XVI^e siècle : Sofonisba Anguissola et ses sœurs*, Paris, 1899, in-4^o.

d'années. En 1621 et 1622, peu avant sa mort, le jeune Van Dyck s'entretiendra avec elle. Vers 1585 elle est en pleine célébrité. Ainsi que ses sœurs, c'est une portraitiste de mérite.

A Gênes¹, les traditions de Raphaël apportées par Périn del Vaga n'ont pas reparu à la fin du siècle. Luca Cambiaso, qui vient de mourir en 1585 après avoir quitté Gênes depuis longtemps, avait été, avec Giambattista Castello dit le Bergamasque, le plus habile des élèves de Périn, tout au moins comme coloriste. Il faut citer aussi les frères Semini qui cherchent à renouveler ce style raphaëlesque. Parmi les tout jeunes artistes qui débudent alors, figurent le Tavarone et Bernardo Castello, peintre très abondant, à l'inspiration mythologique et sensuelle, qui sera le chef de l'école génoise au début du xvii^e siècle.

L'école de Ferrare, ² très éclectique, imita tour à tour les Vénitiens, les Florentins, Michel-Ange. Son meilleur représentant est Ippolito Scarsella qui, s'inspirant des Vénitiens, a orné plusieurs palais de Ferrare. Le plafond du *Palais des Diamants*, avec des divinités mythologiques, n'est pas sans mérite.

Aucune des villes dont nous avons parlé n'est ce qu'on peut appeler un centre d'influence. Rome n'est pas encore la capitale artistique cosmopolite qu'elle va être dans quelques années, grâce aux étrangers et principalement aux Bolonais. Florence ne jette plus aucun éclat, pas plus que les autres cités de la Péninsule. Seules, Venise et Bologne, dont le règne commence, sont les deux métropoles de la peinture. Nous ne parlons pas ici de Bologne, puisqu'elle constitue le sujet qui sera développé au cours de notre ouvrage. Nous avons gardé Venise pour la fin de cette introduction, avant de nous occuper spécialement de Bologne,

1. V. *Gli affreschi nei palazzi di Genova. 50 tavole, raccolte ed ordinate con testo esplicativo da Orlando Grosso*, Milano, s. d., in-f^o.

2. V. Gruyer, *L'art ferrarais à la cour des princes d'Este*, t. II (1897), in-8^o, p. 383-406.



Phot. Alinari.

BARTOLOMMEO RAMENGHI, DIT LE BAGNACAVALLO

La Circoncision.

Paris. Musée du Louvre.

car cette dernière école procède en partie de l'autre. Avant d'envisager le rôle joué par les Carrache, il faut parler des artistes qui furent parmi leurs modèles préférés.

Titien est mort en 1576, laissant comme héritiers de sa manière, plusieurs de ses parents : son neveu Marco, Cesare qui dessina le célèbre recueil de costumes : *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo*, paru en 1589, Fabrizio et enfin, tout jeunes, Tommaso et Tiziano, le futur Tizianello.

A cette époque règne à Venise une très grande activité. Comme dans les autres villes d'Italie, et peut-être davantage, on orne les églises, les palais, les villas. Au Palais Ducal, les incendies de 1574 et 1577 font disparaître les peintures des anciens maîtres. On décore les salles entièrement à nouveau, non plus avec des fresques, mais avec des peintures à l'huile gigantesques, au mur et au plafond, dans des cadres d'or. Par un heureux hasard, Venise possède les hommes dignes d'exécuter un projet aussi admirable.

Paul Véronèse incarne l'art vénitien dans ce qu'il a de plus somptueux, de plus magnifique et de plus sensuel. De 1577 à sa mort (1588), Paul Véronèse se consacre à la décoration du Palais des Doges et il exécute les merveilleuses compositions que l'on connaît. Son frère, Benedetto, ses deux fils, Carlo et Gabriele, suivent dans sa manière.

De son côté, le Tintoret travaille avec vigueur et hardiesse. Il est éclectique : « Il disegno di Michel Angelo, il colorito del Tiziano », son biographe, Ridolfi, prétend qu'il avait écrit cette phrase sur le mur de son atelier. De 1560 à 1594, année de son décès, il exécute cinquante-six peintures dont plusieurs de dimensions colossales, notamment le *Jugement dernier* du Palais Ducal.

Un genre plus modeste occupe les Bassan : Jacopo (1510-1592) et ses fils, François (1548-1590), Léandre (1558-1623), Jean-Baptiste et Jérôme. Leurs scènes bibliques, peu plaisantes avec leur caractère faussement naïf et leurs couleurs lourdes et noires, sont cependant intéressantes par leur essai de réalisme champêtre. Pour cette raison, elles ne sont

pas sans retenir les Carrache, lorsqu'ils viennent à Venise.

D'une façon générale, l'examen que l'on vient de faire de la peinture italienne au terme du xvi^e siècle, nous laisse l'impression suivante : C'est un art qui semble s'éteindre, tout au moins en ce qui concerne la production d'œuvres fraîches et originales, un art purement intellectuel, sans spontanéité, vivant de formules. L'imitation des maîtres empêche les artistes de regarder le spectacle du monde extérieur et de l'observer. Dessiner et peindre telle figure comme Michel-Ange, comme Raphaël l'ont fait, c'est tout ce que l'on cherche. En outre, pour les médiocres, c'est un procédé qui permet d'aller plus vite. Il est plus facile et plus rapide de consulter son livre de formules que de considérer les objets ou les figures sous leurs divers aspects. Le sentiment de la nature, le réalisme sont complètement absents de cette forme d'art.

La Contre-Réforme avait donné son empreinte à l'architecture et même très légèrement à la sculpture. Son esprit se retrouve dans la peinture. Le Baroque et aussi Tintoret le traduisent dans des notes diverses, mais ils se montrent gens de la Renaissance en ce sens qu'avant tout ils subordonnent leur piété à la plastique et aux habiletés techniques. Le Baroque fait de beaux effets de clair-obscur, ou prodigue à de belles étoffes la magie de son pinceau. Le Tintoret, lui, recherche des effets difficiles, des raccourcis pour les traiter avec virtuosité. Le caractère psychologique et moral, l'intention édifiante disparaissent devant tant de beautés concrètes.

Remplacer la reproduction mécanique des maîtres par une plus grande intelligence de leurs œuvres, rouvrir les yeux de leurs contemporains vers la nature et substituer la réalité aux abstractions, ramener l'art religieux à un idéal non pas tant mystique que sévère et raisonnable, ce qui suit va nous montrer si tel a été le but des Carrache et s'ils ont réussi.

CHAPITRE PREMIER

LA PEINTURE BOLONAISE AVANT LES CARRACHE

Bien que son rôle dans la vie artistique de l'Italie ait été secondaire jusqu'à la fin du xvi^e siècle, nulle autre, entre les cités de la Péninsule, n'était mieux qualifiée que Bologne pour abriter une réforme dont les conséquences sur l'art italien, et par suite sur l'art européen, ont été immenses. Cette réforme ébauchée entre les murs d'une école a un caractère pédagogique : on peut dire que les Carrache se montrèrent fidèles à l'esprit de leur cité natale, la « *mater studiorum* », fière de son université et de ses collègues, et qui tient en grand honneur tout ce qui est enseignement.

De plus, la réforme des Carrache, avec le caractère didactique et scolaire qu'elle eut au début, ne fut pas un événement spontané, mais bien plutôt le couronnement de tentatives faites durant tout le xvi^e siècle. Le maniérisme qui fut la plaie de l'art italien à la fin de la Renaissance avait, depuis longtemps, pris droit de cité à Bologne. On peut dire que Bologne était sa terre d'élection, avec les goûts qui y régnaient et qui tendaient fatalement à la prédominance du savoir et de l'expérience sur la spontanéité et sur l'originalité ¹.

Francia, le seul peintre de valeur que Bologne eût jusqu'alors possédé, n'avait pas montré les qualités propres qui distinguent un artiste. Il semble qu'il y ait quelque

1. Lanzi prétend, non sans raison, que les Bolonais furent toujours des maniéristes. (Edition française, t. IV, p. 195.)

arbitraire à employer à son sujet ainsi qu'à propos de ses successeurs immédiats l'expression : école bolognaise. Francia, venu tard à la peinture, qu'une impérieuse vocation n'avait pas tourmenté pendant sa jeunesse et qui n'abandonna son établi d'orfèvre que vers la quarantième année, montre que surtout il a fait son profit des œuvres de certains de ses contemporains, Pérugin et Jean Bellini entre autres. Rien ne le distingue de ses contemporains ferrarais ou modénois, ou même milanais. Il devrait être classé dans une école plus vaste, qui ne tirerait pas son nom d'une ville mais d'une région.

Si le Francia ne fut pas le chef d'une école, dans le vrai sens où l'on doit entendre ce mot, c'est-à-dire s'il ne créa pas le genre, la manière qui caractérise les œuvres d'un artiste et, après lui, de ses imitateurs, il laissa à ses disciples des traditions, voire des dessins que les générations postérieures se transmirent ¹.

Parmi ses élèves ², figuraient d'abord ses fils Giacomo (mort en 1557) et Giulio (mort en 1540) qui se contentèrent de copier leur père. La Pinacothèque de Bologne possède plusieurs tableaux des deux frères qui pour certains ont collaboré. Ce sont des réminiscences des tableaux de Francesco. La peinture est sans relief. Les personnages, d'une platitude extrême, sont plaqués sur la toile. Le charme des toiles du père ne se retrouve pas chez les enfants qui sont, en somme, des artistes de dernier ordre. Giobattista (1533-1575), le fils de Giulio, ne marchera pas, lui non plus, sur les traces de son aïeul. Il ne convient pas d'insister sur eux.

1. « Il (Le Francia) peignit, puis exposa dans une salle de la Monnaie, ce *saint Sébastien* renommé qui, selon une tradition passée des Carrache à l'Albane et de celui-ci à Malvasia, servit d'exemple aux jeunes dessinateurs de Bologne. Ils en copiaient les proportions, comme les anciens copiaient celles de la statue de Polyclète et les modernes celles de l'*Apollon* ou de ce que l'on suppose être l'*Antinoüs du Belvédère* ». (Lanzi, t. IV, p. 197-198.)

2. Ses disciples furent très nombreux, 220 environ, que cite le journal de Lorenzo Costa. V. Malvasia, t. I, p. 60, et Jacobsen, I, *seguaci del Francia* et del Costa in Bologna, dans l'*Arte*, t. VIII, p. 81.

Un autre élève de Francesco Raibolini a produit des œuvres d'un autre intérêt et il aurait pu jouer un rôle plus important. C'est Amico Aspertini ¹. Il y avait deux frères, Aspertini Amico (1474-1552) et Guido (1464-1509) son aîné, mais cependant son élève. Fidèle à cet esprit d'acquisition laborieuse qui caractérise les maniéristes, à ce désir de s'instruire non d'après la nature, mais d'après les autres artistes, Amico Aspertini parcourut toute l'Italie, dessinant les œuvres qu'il voyait, au hasard. De cette façon, il rassembla de nombreuses études et il acquit une grande habileté de main. Ce fut un *fa presto* remarquable. Vasari et Malvasia abondent en anecdotes sur sa manière de travailler et sur sa fécondité prodigieuse dont il donna tant de preuves à Bologne même ². Malheureusement les fresques qu'il exécuta dans cette ville ont à peu près toutes disparu. Par bonheur, sa décoration d'une chapelle de San Friano de Lucques est relativement intacte. Malvasia nous dit qu'à son époque elle était considérée comme un des meilleurs ouvrages d'Amico Aspertini. Elle nous permet de juger la valeur de cet artiste et de deviner les raisons qui empêchèrent celui-ci d'avoir sur l'école bolonaise une influence efficace. Ces peintures témoignent d'une très grande entente de la décoration et d'un sentiment de la composition. Leur auteur y montre cet esprit réaliste qui est celui des Bolognais, gens pratiques et assez peu idéalistes. Amico Aspertini se rattache également à eux par son caractère studieux et érudit.

Il ne se contente pas de se conformer à la tradition de son maître, Francia. Malvasia ³ le donne comme un bon imitateur de Giorgione, mais il y a dans les fresques de Lucques d'autres réminiscences. Florentins aussi bien que

1. V. Vasari, t. V, p. 179-182; Malvasia, t. I, p. 142-144, et Venturi (Ad.), Amico Aspertini, dans l'*Archivio storico dell'arte*, t. IV, p. 250.

2. « Insomma non è chiesa, ne strada in Bologna che non habbia qualche imbratto di mano di costui ». (Vasari, t. V. p. 180.)

3. Malvasia, t. I, p. 142.

Vénitiens, il les a étudiés et il a su se les assimiler. Malheureusement, il possédait un esprit des plus bizarres. Sa biographie par Malvasia est un tissu d'extravagances. A Lucques, il a introduit des personnages grotesques dans ses compositions. Il s'est dépensé en « strane e bizarre fantasia », comme le dit Malvasia.

Girolamo Marchesi da Cotignola (1481-1550) ¹ montre plus de sagesse en même temps qu'il reste plus fidèle à l'enseignement de son maître. C'est ce qui ressort du tableau que l'on regarde comme son chef-d'œuvre, *La Madone de la famille Sforza*, qui se trouve à Pesaro. Il est regrettable qu'il ne reste pour ainsi dire rien de l'ensemble qu'il exécuta à San Michele in Bosco. Ce couvent de bénédictins, s'il n'avait pas subi diverses transformations, offrirait d'ailleurs un résumé de la peinture religieuse bolonaise à ses diverses époques, car il existe fort peu de peintres qui n'aient contribué à sa décoration. Deux autres élèves du Francia, Jacopo Boateri et Gio-Maria Chiodarolo suivirent également ses traces. Mais le manque d'indications, l'absence d'œuvres ne permettent pas de porter un jugement sur eux.

Il est à présumer cependant que la manière du Francia fut vite abandonnée. Elle répondait trop à un idéal quattrocentiste pour ne pas paraître démodée en plein xvi^e siècle. Elle fut jugée primitive et vieillie. D'ailleurs les artistes bolonais étaient de nature trop studieuse pour se borner à l'imitation d'un seul maître. Tout d'abord des affinités de voisinage et de race les portaient vers les Vénitiens. On a vu Amico Aspertini s'inspirer de Giorgione. Deux frères, Francesco et Bernardo da Cotignola (ils ont le nom seul de commun avec Girolamo Marchesi da Cotignola dont il vient d'être question) ont à Ravenne un atelier aux tendances purement vénitiennes et qui fut particulièrement florissant entre 1500 et 1520, du vivant même

1. Vasari, t. V, p. 175, 182-184.

de Francia. Mais, avec leur forme d'esprit, les peintres de Bologne devaient être surtout attirés par Raphaël, comme d'ailleurs presque tous les artistes italiens de leur temps. C'est explicable. Par certaines de ses caractéristiques, Raphaël représente un idéal pédagogique. Pour des peintres doués médiocrement et très laborieux, il incarne la perfection en ce qui concerne le dessin, le coloris et la composition. Parmi les grands génies de la Renaissance, quel autre eût offert un modèle d'une pareille valeur didactique et en apparence aussi facile à suivre?

De cette génération bolonaise, née à la fin du xv^e siècle et qui suivit Raphaël, le représentant le plus brillant fut Primatice. Élève de Jules Romain, il se rattache directement au maître des Stances et des Loges. Mais à Bologne même, le Primatice travailla fort peu et son influence ne s'exerça que plus tard, par l'intermédiaire de Nicolò dell'Abbate, son élève. C'est surtout en France que son activité trouva à s'employer et qu'il forma des élèves. Il ne nous convient pas de le suivre à Fontainebleau. D'ailleurs le livre définitif de M. Dimier¹ sur cette question nous en dispense. Il nous suffira de signaler l'importance que présente le voyage de ce Bolognais allant en France importer la grande peinture décorative et y fonder une école. Il réussit là où le Florentin Rosso avait échoué. La devise « Bononia docet » se trouva justifiée.

Les élèves de Francia entrèrent à leur tour dans le mouvement. Deux d'entre eux et des plus importants abandonnèrent sa tradition et imitèrent franchement Raphaël. Ce sont Bagnacavallo et Innocenzo Francucci da Imola.

Bagnacavallo² (1484-1542) avait été à Rome et il avait pu étudier les œuvres de Raphaël. De retour à Bologne, il exécuta plusieurs grands travaux de décoration. A San Petronio, en collaboration avec d'autres disciples de Fran-

1. Dimier, *Le Primatice*, 1900, in-8°.

2. Vasari, t. V, p. 175-188. Malvasia, t. I, p. 134-141.

cia, Amico Aspertini et Innocenzo da Imola, il représenta différents épisodes de la vie du Christ. Il fut ensuite occupé dans divers édifices de Bologne et notamment à ce couvent de San Michele in Bosco où tant d'artistes locaux purent prouver leur talent. Le Louvre possède une *Circoncision* exécutée par Bagnacavallo pour la chapelle Corello à San Giacomo et qui nous semble être celle dont Vasari parle avec éloges ¹. Cette toile nous permet de constater que Bagnacavallo est sous l'influence directe de Raphaël. Il met à profit les études qu'il a faites d'après les personnages de ce maître ². Certaines figures sont copiées avec peu de modifications.

De ce contact avec Raphaël, Bagnacavallo retira un dessin d'une grande sûreté. Les générations qui vinrent après lui le considérèrent comme un modèle à imiter non seulement sous ce rapport, mais également en ce qui concerne le coloris, d'après ce que nous apprend Baldinucci ³. Il fit l'objet des premières études de Louis Carrache.

Innocenzo Francucci da Imola ⁴ (1494?-1550) avait d'abord étudié sous Francia, puis il passa à Florence chez Albertinelli. Son œuvre porte la trace de son séjour dans cette dernière ville. Elle trahit l'influence des Raphaël de la période florentine, des diverses madones des collections grand-ducales. Francucci est arrivé d'ailleurs à s'assimiler le style de ces œuvres. Lanzi ⁵ constate que « ce style fut en effet celui auquel il aspira toujours et duquel il s'approcha au point où peu d'élèves du Sanzio même étaient parvenus ». Francucci faisait des pastiches habiles ⁶ des tableaux du maître d'Urbino. Il y a d'ailleurs quelques loin-

1. « E questa opera in vero fu fatta con buona pratica e maniera. » (Vasari, t. V, p. 179.)

2. Notamment ceux des *Loges* et de la *Transfiguration*.

3. Baldinucci, t. IX, p. 29.

4. V. Malvasia, t. I, p. 147 ; Lanzi, t. IV, p. 223-225.

5. Lanzi, t. IV, p. 224.

6. « Fra le prime opere, contrafeci un quadro di Raffaelle da Urbino, già stato fatto al Sig. Lionello da Carpi. » (Vasari, t. V, p. 186.)

taines affinités entre Raphaël et Francucci dont le talent est aimable et gracieux, avec plus de délicatesse et moins de lourdeur qu'on n'en trouve d'ordinaire chez les Bolognais. Le musée de Bologne possède notamment une *Madone entourée de saint François et de sainte Claire*, qui a de grandes qualités de charme et de fondu.

En outre, ce peintre tire une certaine importance du fait qu'il a été le maître de Prospero Fontana. Celui-ci à son tour instruisit les artistes bolognais les plus en renom à la fin du xvi^e siècle, notamment Louis et Augustin Carrache. Francucci est, si l'on peut s'exprimer ainsi, leur aïeul spirituel. Il relie l'école des Carrache au Francia.

La génération des Aspertini, des Marchesi da Cotignola, des Chiodarolo, des Bagnacavallo et des Francucci da Imola a disparu aux environs de 1550, laissant la place aux artistes qui précéderont immédiatement les Carrache. Outre Prospero Fontana, dont le nom vient d'être cité et qui se rattache à cette partie dissidente de l'école du Francia convertie à la manière de Raphaël, nous trouvons le corrégesque Ercole Procaccini, Passerotti formé par Vignole et enfin Pellegrino Tibaldi, un élève de Bagnacavallo, qui procède de Michel-Ange et parfois de Raphaël.

Ercole Procaccini¹ (1520-après 1591) ne peut nous retenir longuement et d'abord pour cette raison que ne réussissant pas dans sa ville natale, il alla s'installer à Milan. Il peignit cependant à Bologne un certain nombre de tableaux religieux maladroitement imités du Corrège et du plus médiocre intérêt².

Bartolomeo Passerotti³ (1530-1592) fut d'abord l'élève de Vignole qu'il accompagna à Rome. Il se mit par la suite sous la direction de Taddeo Zuccaro. Passerotti était très

1. V. Malvasia, t. I, p. 276.

2. « Simili, che per brevità si lasciano, non passando massima elleno, per ver dire, il segno d'una sufficiente mediocrità. » (Malvasia, t. I, p. 276.)

3. V. Malvasia, t. I, p. 244-246; Lanzi, t. IV, p. 237, et Marangoni (M.), *La scuola bolognese alla mostra del ritratto italiano a Firenze (L'Arte, 1^{er} juin 1911, p. 211 et suiv.)*.

doué. Ses dessins à la plume — genre qui nécessite de la sûreté et de la décision — sont d'une très grande finesse. Il fut plus tard le maître d'Augustin Carrache, auquel il apprit à dessiner de la sorte, ce qui lui fut très utile pour la gravure. D'une façon générale, Passerotti se distingue de ses compatriotes par une spontanéité qui leur fait défaut. Comme il y joignait ce don du réalisme assez commun à Bologne, il a exécuté de beaux portraits. Son contemporain Borghini parlant de ces œuvres disait : « Somigliano meravigliosamente ». Aujourd'hui encore, elles produisent une impression assez profonde. En 1911, à Florence, à l'exposition du portrait italien, une de ses toiles, *La famille supposée de l'artiste*, fut une surprise pour les visiteurs. M. Marangoni¹ se faisant, dans un article de *l'Arte*, l'interprète de l'opinion générale, constate que ce tableau a des duretés et des incorrections, mais en revanche de la fraîcheur, de la sincérité, de la force et du caractère. L'adresse de Passerotti comme dessinateur se retrouve, contrastant avec la touche un peu pesante des Bolognais en général. Certains détails, des cheveux ou des poils de barbe, semblent tracés avec la plume, « con tremendi segnoni di penna », comme dit Malvasia². Ce qui distingue également Passerotti des autres artistes contemporains de la même école, ce sont ses couleurs naturelles, claires et délicates et la science qu'il a du clair-obscur. Dans ses tableaux de piété, on retrouve les mêmes qualités.

Il eut une influence indéniable sur les destinées de la peinture bolonaise, principalement au point de vue religieux. Il imita Michel-Ange, surtout le Michel-Ange du Jugement dernier. Il introduisit dans ses tableaux d'église des figures nues, qui causèrent quelque scandale. Passerotti avait, en bon Bolognais, l'esprit porté vers l'enseignement, une preuve en est qu'il composa dans ce but un

1. *L'Arte*, art. cité, p. 211.

2. Malvasia, t. I, p. 244.

recueil de planches d'anatomie. Son habileté de dessinateur à la plume le servit beaucoup pour cet ouvrage. Cette suite resta inédite durant la vie de son auteur et ne fut publiée qu'au XVII^e siècle¹.

Passerotti ne joua pas cependant un rôle prépondérant qui revint à Prospero Fontana, élève de Francucci da Imola, et à Pellegrino Tibaldi, disciple de Bagnacavallo, que leurs maîtres rattachent au Francia. Tous deux diffèrent comme manière, comme valeur et, par suite, comme influence. Ils ont cependant un point commun. On a dit assez à tort que les Carrache avaient créé l'éclectisme, c'est-à-dire qu'ils ne s'étaient pas bornés, comme les maniéristes, à l'imitation d'un seul maître. L'éclectisme, si éclectisme il y a, Fontana et Tibaldi le pratiquèrent.

Fontana (1512-1597)² représente le genre *fa presto*. A sa sortie de l'atelier de Francucci da Imola, il va en France aider le Primatice. Il regagne l'Italie pour collaborer à Gênes avec Perino del Vaga. Plus tard, il va à Rome où il est en relations avec Michel-Ange et Taddeo Zuccaro. Il n'est pas douteux qu'il connut également Vasari qui a parlé de lui et dont l'influence sur son œuvre a été considérable. Vraisemblablement il est allé à Venise, car on retrouve chez lui des souvenirs de Véronèse.

Jusqu'au terme d'une longue existence, Fontana a vécu sur le répertoire qu'il s'était formé dans sa jeunesse. Il avait une mémoire excellente et ce don surpassait chez lui tous les autres. « Opro più di pratica che de scienza », a dit Malvasia³. Il arriva à posséder une fécondité et une rapidité prodigieuses. L'abondance et l'importance des com-

1. « Fa un libro di notomie, d'ossature e di carne in cui vuol mostrare come si dee apprendere l'arte del disegno per metterlo in opra, e si può sperare che habbia ad esser cosa bella, perche egli disegna benissimo... » (Borghini, cité par Malvasia, t. I, p. 245.)

2. V. Vasari, Ed. Milanese, t. V, p. 188; t. VII, p. 32, 410, 415; t. VIII, p. 621; Malvasia, t. I, p. 216-218; Scannelli, *Microcosmo*, p. 333; Baldinucci, t. IX, p. 128; Lanzi, t. IV, p. 231.

3. Malvasia, t. I, p. 216.

mandes ne l'embarrassaient point. Il cherchait à les exécuter au plus vite pour entreprendre immédiatement d'autres ouvrages¹. Les Zuccaro ne furent pas plus actifs. Malvasia cite certaines prouesses de Fontana. Dix-huit jours, un mois suffisent pour achever tel ensemble dans un palais ou dans une église, mené de front avec plusieurs autres. Une telle hâte est presque maladive. Quant au nombre de ces œuvres, Malvasia en indique la plupart² mais il déclare qu'il lui est impossible d'en donner même approximativement le chiffre total. A lui seul, Fontana a produit plus que quatre autres peintres réunis³.

Une telle ardeur et une pareille régularité ne pouvaient que plaire à sa clientèle. Il eut rapidement une grande réputation qui franchit même le territoire de Bologne, puisque le pape Jules III l'appela à Rome. Michel-Ange lui servit d'introduiteur auprès du pontife. Fontana connut la richesse. Sur ses vieux jours, il fallut la gloire naissante des Carrache pour ruiner cette brillante fortune.

Avec une situation semblable, Fontana ne pouvait manquer d'exercer une grande influence sur les peintres de son pays. C'est ce qu'il convient de faire ressortir. Fontana est de ces hommes assez nombreux dans l'histoire de l'art, aujourd'hui inconnus et méprisés, qui eurent jadis un certain prestige et contribuèrent à la formation et au développement d'une école ; par suite une étude sérieuse doit en tenir le plus grand compte. Or Fontana, pendant trente ans, de 1540 à 1575, n'a cessé d'occuper la plus haute situation dans sa ville, grâce à ses œuvres, à ses élèves et aux réu-

1. « E quanto diedesi a conoscere ferace inventore ne copiosi pensieri, si paleso in terminarli impaziente et inconsiderato esecutore. Amò più la prestezza che la diligenza, e fu così risoluto e sbrigativo, che in pochi giorni diè lavori finiti, che da ogn'altro avrian ricercato anni interi. » (Malvasia, t. I, p. 216.)

2. Malvasia, t. I, p. 218.

3. « ... et altrove in cento, e mille altri luoghi privati, infiniti lavori, che mai finiriano, avendo egli solo dipinto pui che quattro altri pittori insieme. » (Malvasia, t. I, p. 218.)

nions qu'il organisa chez lui. Son œuvre embrasse tous les genres : fresques et tableaux, sujets mythologiques et religieux, il a tout entrepris avec la même ardeur. D'une façon générale, ces diverses peintures rappellent la manière de Vasari, modèle qui s'imposait à un artiste comme Fontana, cherchant avant tout la rapidité de l'exécution. Mais Fontana montre plus de solidité, particulièrement dans ses tableaux à l'huile. Il lui est même arrivé quelquefois de donner l'illusion d'un style. Ainsi le *Baptême du Christ* exécuté en 1566, à une époque où Fontana est à son apogée, pour la chapelle Poggi à San Giacomo Maggiore, témoigne d'une certaine robustesse, d'une vigueur dans le coloris qui font déplorer que Fontana n'ait pas toujours travaillé d'une façon aussi appliquée.

Si ses disciples ne trouvaient pas chez Fontana des qualités propres dont ils pussent s'inspirer, en revanche, ils apprenaient à travailler rapidement, à tirer parti des vastes espaces à décorer, à les peupler de figures et d'ornements, à esquiver les difficultés.

Ces élèves furent innombrables. Fontana forma la plupart des artistes qui devaient briller à la fin du xvi^e siècle : d'abord sa fille Lavinia, puis Lorenzo Sabattini, le Flamand Denis Calvart, enfin Louis et Augustin Carrache. L'on peut dire que son atelier fut le point de départ de la grande école bolonaise. De même, dans les réunions qui avaient lieu chez lui et où fréquentaient tous les hommes de talent, tous les *virtuosi* de Bologne, on peut voir en germe la future académie des Carrache¹.

Cependant, malgré ces moyens d'influence (élèves, atelier, réunions académiques), Prospero Fontana n'eut pas sur la génération qui suivit celle des Carrache, l'ascendant que, sans enseignement, presque sans disciples, Tibaldi exerça par ses œuvres seules ou plutôt par deux de ses

1. « Fu la casa sua di tutti i virtuosi di quel secolo il ridotto e l'emporio. » (Malvasia, t. I, p. 216.)

œuvres. Fontana fut un professeur d'un sens pratique et professionnel, utile pour donner des recettes ingénieuses. Tibaldi laissa les modèles dont ses successeurs firent leur profit.

Pellegrino Pellegrini, plus connu sous le nom de Tibaldi¹, est né à Bologne aux environs de 1530, en 1527 probablement²; on ignore quels furent ses maîtres. Malvasia³ déclare n'en rien savoir. Certains prétendent qu'il a été l'élève de Bagnacavallo. Zanotti dans la vie de Tibaldi qui accompagne les « Pitture di P. Tibaldi e di N. Abbati esistenti nell' Instituto di Bologna », nous dit qu'il ne peut pas le prouver, mais que c'est très vraisemblable⁴. Ce qui semblerait confirmer cette hypothèse, c'est que les premières œuvres de Tibaldi sont influencées par celui qu'on lui donne pour maître. Tibaldi imitera Raphaël dans le sens de Bagnacavallo, nous voulons dire que, copiste parfois assez servile, il transposera dans ses ouvrages postérieurs certaines figures raphaëlesques pour lesquelles Bagnacavallo semblait avoir une prédilection, entre autres la femme agenouillée et vue de dos de la *Transfiguration*. Vasari⁵ prétend que ses propres fresques au réfectoire de San Michele in Bosco auraient servi d'étude à son jeune confrère. Cette assertion dépourvue de modestie n'a rien

1. Sur Tibaldi v. Lomazzo, *Idea del tempio*, cap. 38, p. 153; Vasari, Ed. Milanese, t. VII, p. 416-420; Baglione, *Vite*, éd. 1640, p. 62; Malvasia, *Felsina*, t. I, p. 82, 165-196; Malvasia, *Le pitture di Bologna*; Scannelli, *Il microcosmo*, p. 326-327; Baldinucci, t. IX, p. 129 et suiv.; Zanotti *Pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati esistenti, nell' Instituto di Bologna*, desc. ed illustr. da Giampietro Zanotti, Venezia, 1756; Bottari, *Recueil*, t. VII, p. 518; Gualandi, *Memorie*, t. II, p. 185-189.

2. Vasari le fait naître en 1522. Zanotti, se basant sur l'inscription d'un tableau, donne la date de 1527.

3. « Io non saprei che dirmi, così privo di notizie circa l'educazione, gli studi e progresso del nostro artefice. » (Malvasia, *Felsina*, t. I, p. 167.)

4. « Se alcuni di nostri scrittori lo hanno detto scolare del Bagnacavallo. pare che il dimostrino tale certe sue prime pitture che molto sentono della maniera di questo maestro. » (P. 12.)

5. « Costui [Tibaldi] dopo havere ne'suoi primi anni atteso a disegnare l'opere del Vasari che sono a Bologna nel refettorio di San Michele in Bosco. » (Vasari, *Vite*, Ed. Milanese, t. VII, p. 417.)

d'in vraisemblable. Vasari avait, à son époque, une très grande réputation. Architecte et peintre, il occupait une situation à laquelle Tibaldi rêvait certainement d'arriver. Il était très naturel que Tibaldi étudiât les œuvres de Vasari qui se trouvaient à sa portée.

D'ailleurs il ne tarda pas à compléter son éducation en dehors de Bologne. Rome devenait le foyer artistique de l'Italie et le grand atelier cosmopolite de l'Europe. Tibaldi y arriva en 1547 pour un séjour de trois ans. Lomazzo¹ et à sa suite Bumaldi², prétendent qu'il y fut le disciple de Périn del Vaga. Malvasia³ rapporte cette indication sans donner son avis, mais Zanotti⁴ démontre qu'elle est erronée. Périn del Vaga est mort l'année même de l'arrivée de Tibaldi et celui-ci aurait pu tout au plus recueillir quelques conseils. Mais il est certain que Tibaldi fit le plus grand cas de ces artistes. Il étudia avec soin les décorations du château Saint-Ange, qu'il fut chargé de compléter⁵. Il se familiarisa avec les œuvres de Michel-Ange dont, comme le dit Zanotti⁶, il prit certainement les conseils. Tibaldi, que les Carrache appelèrent plus tard leur *Michel-Ange réformé*, devait imiter le peintre de la Sixtine. En même temps il fait son apprentissage d'architecte. Il étudie les temples antiques.

Sa première grande décoration est pour l'église Saint-Louis-des-Français. Concurrément avec les Florentins Giacomino del Conte et Sermoneta Sicciolanti, élève de Périn del Vaga, il est chargé d'exécuter des peintures dans la chapelle de Saint-Rémi⁷. Sur le mur de droite, il repré-

1. *Trattato*, p. 692.

2. *Minervalia*, cit. par Malvasia, t. I, p. 166.

3. Malvasia, t. I, p. 167.

4. *Le pitture*, p. 21.

5. « E poi in castel San Angelo alcune case d'intorno alle opere che fece Perino del Vaga. »

6. *Le pitture*, p. 21.

7. Vasari, Ed. Milanese, t. VII, p. 416; M^{sr} d'Armailhacq, *L'église nationale de Saint-Louis-des-Français à Rome*, Rome, 1894, in-4°, p. 229-230.

senta le *Baptême de Clovis* et sur la voûte divisée en trois compartiments par des ornements divers et des guirlandes de fleurs, un autre épisode de la même bataille, la *Prise de Soissons* et l'anecdote du *Vase de Soissons*. Ces œuvres sont en mauvais état. On ne peut plus en juger le coloris, mais seulement la composition et le style dans leur ensemble. Elles témoignent de qualités qui mettent Tibaldi encore tout jeune — il avait vingt-trois ans — au-dessus de la plupart de ses contemporains. Il suit la tradition de Raphaël et de Jules Romain, mais bientôt après, avec Marco de Sienne, il travaille à la voûte de la chapelle De la Rovere à la Trinité-des-Monts, d'après les dessins de Daniel de Volterre. Cette collaboration avec l'élève de Michel-Ange lui permit de se perfectionner davantage dans l'étude de la manière de ce maître.

L'on peut passer sur divers ouvrages sans grande importance¹. Une décoration entreprise à la villa Poggi sur l'Esquilin le fit apprécier du cardinal Poggi. Ce prélat qui était Bolognais fit revenir Tibaldi dans sa ville et ce qui prouve l'estime dans laquelle il le tenait, il lui confia la construction d'un palais, la décoration d'une salle de ce palais et celle de la chapelle familiale à San Giacomo Maggiore.

Ce retour à Bologne marque le commencement d'une période sur laquelle nous insisterons parce qu'elle est d'un grand intérêt en ce qui concerne l'évolution de l'école bolognaise. C'est en l'espace d'une dizaine d'années environ que Tibaldi va mener à bonne fin les deux ensembles que ses successeurs et particulièrement les Carrache étudieront avec ferveur.

Tibaldi était revenu de Rome. Son éducation était terminée aussi bien en ce qui concerne la peinture que l'architecture. Sa vie désormais sera partagée entre ces deux arts. D'après Zanotti, le palais Poggi aurait été bâti par Pel-

1. V. Baglione, *Vite*, p. 62.

legrino Tibaldi et par son fils ou frère Domenico¹. Or, Domenico n'avait que dix ans lorsqu'on commença les travaux du palais. La partie édifiée par lui serait postérieure. Ce que dit Zanotti nous laisse supposer que la construction du palais avait été commencée et peut-être menée assez avant par un autre architecte, avant que Tibaldi fût chargé de s'en occuper². Zanotti nous apprend aussi que le portique, la façade et l'appartement de devant doivent revenir à Tibaldi³. Par la suite, Domenico aurait été chargé de l'intérieur, de la cour notamment.

Pour cette façade du palais Poggi, qui constituait son début, Pellegrino réussit fort bien. Il y a quelque sécheresse dans les lignes, une certaine monotonie règne dans les balcons et dans les parties supérieures des fenêtres, mais l'ensemble dans sa sévérité est d'une belle ordonnance. Les arcades d'une jolie courbe, supportées par des colonnes élégantes, se rattachent harmonieusement aux autres portiques de la rue.

La décoration se distribue de la façon suivante. Pellegrino peignit les plafonds d'une grande salle, le *salotto*, d'une autre plus petite et enfin la voûte d'un petit escalier. De plus, le vitrail d'une chambre fut exécuté d'après son dessin. Dans les deux premiers appartements, il représenta des sujets tirés de l'*Odyssée*. Le plafond du *salotto* est divisé en neuf compartiments par des encadrements de stuc qui

1. Il est difficile d'établir leur parenté exactement. Malvasia (*Felsina*, t. I, p. 82 et 199) et Zanotti (*Storia dell'Accademia*, passage cité dans une lettre de Crespi, Recueil Bottari, t. VII, p. 41) disent que Domenico est le fils de Pellegrino. C'est ce qui paraît le plus vraisemblable. Pellegrino est né vers 1522, suivant Vasari, Domenico en 1554. (V. Malvasia, t. I, p. 199 et la note de Gualandi, dans l'édition de Malvasia de 1841, t. I, p. 162.)

2. « E il (le cardinal) il mandasse quindi a Bologna per dar compimento e ornamento alla gran fabbrica del suo palazzo. » (*Le Pitture*, p. 12.)

3. « Del primo è il porticale magnifico, e la facciata maestosa e tutto l'appartamento d'avanti; e dell'altro le interne parti: e a dire il vero, pare che il figliuolo in certa grazia e venustà, molto il padre avanzasse. » (Zanotti, *Storia dell'Accademia clementina*, cit. dans Bottari, t. VII, p. 41.)

4. V. Vasari, ed. Milanese, t. VII, p. 417; Zanotti, *Storia dell'Accademia clement.*, t. V, p. 50 et suiv.; 1 grav. dans *Le Pitture*.

entourent de petits sujets, des figures allégoriques, des femmes, des vieillards et des couples d'atlantes. Dans son ensemble, c'est le système de décoration tel que le pratiqua le xvi^e siècle, des tableaux séparés par des bordures. Seul, Michel-Ange à la Sixtine avait conçu un ensemble relié par une architecture figurée, ce qu'Annibal Carrache devait faire plus tard au Palais Farnèse. Au *salotto* Poggi, le compartiment central par son cadre plus large empiète sur les autres. On y voit *Ulysse et les Grecs aveuglant Polyphème*. Les autres tableaux nous montrent : *L'évasion de la caverne du Cyclope*. *Eole confie à Ulysse les outres contenant les vents favorables*. *L'ouverture des outres par les marins curieux et la tempête*. *Ulysse assisté de Mercure résiste aux enchantements de Circé*. Aux compartiments d'angle, des jeunes hommes nus, des *ignudi* se tiennent sur une balustrade élevée supportée par des colonnes.

Si l'on recherche où Tibaldi a puisé son inspiration, on peut faire les remarques suivantes : En ce qui concerne la pure décoration, on voit que l'artiste a profité de son étude des antiquités de Rome. Les petites allégories qui ornent les encadrements sont inspirées des médaillons de stuc et des figurines qu'il avait pu voir. Pour les tableaux, Tibaldi est sous l'influence de ses souvenirs de Michel-Ange. Bolo-nais sage et modéré, il essaie, c'est visible, d'adapter Michel-Ange, d'être un *Michel-Ange réformé*, comme le dira plus tard Augustin Carrache, sans se douter de l'ironie terrible que renferme un semblable éloge. Nous n'analyserons pas par le menu les diverses peintures de cette salle, mais si nous examinons le tableau principal : *Ulysse et Polyphème*, nous remarquons que la pose du corps du Cyclope est copiée sur celle de l'Adam de la Sixtine dans la *Naissance d'Adam*.

Dans les adolescents qui garnissent les angles du plafond, on retrouve les *ignudi* de Michel-Ange. Ils sont peints d'ailleurs avec une certaine vigueur. Tibaldi a eu l'idée



PELLEGRINO TIBALDI

Compartiment d'angle d'un plafond.

Bologne. Palais Poggi.

(D'après une gravure de B. Crivellari)

assez heureuse de les camper sur la balustrade et de les faire s'agiter dans l'air libre parmi les envollements de draperies qui découvrent leurs corps nus. Ils sont à peine posés sur leur appui étroit. C'est un tour de force que d'avoir su les représenter en un équilibre aussi instable et Tibaldi révèle une véritable virtuosité. Les hautes balustrades et les colonnes fuselées qui les supportent, fuyant dans une perspective hardie, nous montrent la science de Tibaldi. Elles ne sont pas, d'autre part, sans nous faire penser aux Vénitiens contemporains et aux constructions architectoniques de Véronèse.

A côté des figures où se retrouve, un peu effacée, la *terribilità* de Michel-Ange, Tibaldi en a conçu de toutes différentes. Certains personnages, entre autres les Grecs du tableau de Polyphème, offrent une certaine analogie avec des types du Primatice. Tibaldi a marqué, en face du Cyclope musclé, la faiblesse de ses prisonniers en les rapetissant, en leur donnant un aspect dépourvu de force, des atours romanesques, des casques empanachés, une allure gracieuse et un peu fade qui rappelle l'école de Fontainebleau.

Par ailleurs, on peut constater que Tibaldi a été un réaliste. Il a le caractère des Bolonais, studieux et d'esprit exact, se tournant facilement vers la traduction de la vie même dans ce qu'elle a de moins élevé. Amico Aspertini plaçait des caricatures dans ses fresques de Lucques; de même, dans l'épisode de la *Tempête*, Tibaldi nous présente un Neptune parodique. Sur le char du dieu des mers est assis un portefaix nu dont le visage est laid et stupide et dont le corps sans grâce est rendu avec vérité. Tibaldi avait appris l'anatomie et la myologie, comme nous le dit Zanotti ¹.

Le plafond de la petite salle voisine du *salotto* comporte

1. *Le Pitture*, p. 32. Le chapitre tout entier : « Dissertazione sopra la maniera di P. Tibaldi » est d'ailleurs intéressant à lire.

les épisodes suivants de l'Odyssée : *Le rapt des bœufs du Soleil. Jupiter foudroie le navire d'Ulysse et disperse ses compagnons. Ulysse échappe au désastre grâce à la fille de Cadmus, Ino Leucotea. Ulysse chez Alcinoüs.* Malheureusement ces peintures déjà très abîmées et mal restaurées à l'époque de Zanotti ¹ sont dans un état qui ne permet guère de les juger. La cheminée de la même chambre, construite sur les dessins de Pellegrino, porte sur son manteau une composition : *Le vol des rayons du soleil par Prométhée.*

Il reste à citer la peinture de la voûte d'un petit escalier, où dans des proportions réduites est figurée la *Chute de Phaéton*. Avec ses souvenirs de Michel-Ange, Tibaldi aurait pu, semble-t-il, représenter cet épisode d'une manière plus tragique. Il a fait se cabrer les chevaux, mais avec des grâces de bêtes bien dressées. Phaéton tombe la tête en avant. Le visage est sans expression, le corps est boursoufflé, sans muscles. Tibaldi semble préluder aux fadeurs du xvii^e siècle.

Au palais Poggi, Tibaldi avait donné un modèle de décoration profane. A San Giacomo Maggiore, église située à quelques pas de ce palais, dans la chapelle de la même famille Poggi, il exécutait un ensemble religieux dont l'influence fut aussi grande, sinon plus, que celle du plafond dont il vient d'être question. C'est Tibaldi lui-même qui construisit la chapelle ². Elle est de forme carrée avec un enfoncement pour le maître-autel. D'ordre dorique, elle est d'un style sobre, tout à fait le style austère de la Contre-Réforme, tel que Vignole allait le fixer à la façade du Gesù de Rome. La coupole, par contraste, est ornée avec richesse. Des encadrements de stuc séparent de petits tableaux relatifs à la vie de saint Jean-Baptiste ³. Des pendentifs avec

1. *Le Pitture*, p. 7.

2. Malvasia, t. I, p. 196.

3. *La naissance de saint Jean; Salomé dansant devant Hérode; Le bourreau donnant à Salomé la tête de saint Jean; Salomé apportant à Hérodiade la tête du saint.*

les quatre évangélistes complètent l'ensemble. Tibaldi avait confié l'exécution de ces pendentifs et du tableau d'autel¹ à Prospero Fontana. Cette chapelle Poggi nous offre donc la collaboration des deux artistes bolonais les plus réputés vers 1550.

On a signalé déjà les mérites que présentait le tableau du maître-autel dû à Prospero Fontana. Les peintures de la coupole conçues surtout dans un but décoratif sont traitées dans une manière assez molle et assez fade, mais relativement agréable.

Tibaldi se réserva les panneaux qui encadrent l'autel. Ces deux fresques² ont pour sujets : celle de gauche, *Saint Jean baptisant les diverses nations*, l'autre la *Séparation des élus d'avec les réprouvés*. Elles ne sont pas facilement intelligible.

La *Séparation des élus* a pour cadre un temple d'une même architecture que la chapelle Poggi vers laquelle un escalier semble descendre. Dans la partie supérieure, le Christ, entouré d'anges, trône sur une nuée. Au-dessous, se presse une foule. Au premier plan, une jeune femme assise sur les marches d'un escalier, allaite un enfant. Derrière elle et la dominant, un vieillard à l'expression farouche s'appuie sur un énorme bâton. Comme pendant à ce groupe, une femme âgée, un genou sur un débris de colonne, lève un regard extasié vers le Christ, les bras dans un geste d'adoration. Les anges qui entourent le Christ sont représentés par des jeunes gens nus. L'un d'eux se détache de la nuée et se précipite, le bras tendu vers la vieille femme en prière, avec une allure qui rappelle le célèbre plongeon du *Saint Marc* de Tintoret. Mais cette puissante musculature, cette conception de Tibaldi tendant à donner aux anges l'apparence de jeunes hommes nus qu'aucun « braghettonne » n'a rhabillés, évoquent le « Jugement dernier ».

1. *Le baptême du Christ* dont il a déjà été parlé à propos de Fontana.

2. V. sur ce point : Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, cap. 38, p. 153, et Scannelli, *Microcosmo della pittura*, p. 327.

Quant au Christ, il procède de Raphaël. Dans les groupes de la partie inférieure, les femmes et les enfants, on retrouve la manière un peu grasse et molle des peintres lombards.

Le panneau opposé, *Le Baptême*, se divise également en deux parties. Dans le ciel, trois anges nus et musclés s'agitent, le corps renversé. C'est encore là du Michel-Ange, imité d'une façon assez lourde et assez froide. Au bas, dans le fond, des démons s'enfuient. Sur un plan plus rapproché, un cortège s'avance, composé de personnages différents par la condition, par le sexe et par l'âge; ils se dirigent vers saint Jean-Baptiste qui, d'une coupelle, laisse tomber quelques gouttes d'eau sur la tête de l'un d'eux. Parmi les catéchumènes, on remarque une femme, dame noble ou reine d'Orient. Elle rappelle de façon assez immédiate le portrait de Catherine Cornaro, peint par Titien dix ans auparavant. Mais où l'on prend encore mieux Tibaldi en flagrant délit de copie directe, c'est lorsqu'on examine la femme qui, au ras du cadre, tourne le dos. L'artiste a simplement transposé une des figures les plus célèbres de Raphaël, la femme qui est au centre de la *Transfiguration*. Tibaldi a simplement découvert l'épaule droite au lieu de la gauche et tourné dans une direction opposée la tête qui se présente complètement de profil. Nous avons déjà remarqué que le *Polyphème* du *salotto* Poggi a été calqué sur l'*Adam* de la chapelle Sixtine.

Aux deux côtés de l'autel, Tibaldi représenta d'une part, le cardinal Poggi, de l'autre, le saint archevêque de Milan, Charles Borromée, qui, dans l'Italie du Nord, incarnait l'esprit de la Contre-Réforme et que les Bolonais connaissaient pour l'avoir eu comme cardinal-légat. Tibaldi devait, quelques années plus tard, obtenir sa confiance et devenir son architecte favori. Dans ces deux portraits, un peu ternes d'allure, Tibaldi se montre bon observateur et capable de saisir le trait caractéristique.

Sans attendre l'achèvement de la décoration de cette

chapelle et laissant ce soin à Fontana¹, Tibaldi s'en alla à Lorette. Il devait exécuter à la *Santa Casa* une commande assez importante qui lui avait été faite par le cardinal d'Augusta, ce qui prouve la réputation que l'artiste bolognaise avait déjà acquise, même en dehors de sa ville². Il décora une chapelle avec des stucs et des peintures. A la voûte, séparées par de riches encadrements de stuc, on voit la *Nativité* et la *Présentation de Jésus au Temple*. Au centre, la *Transfiguration*, où le Christ est représenté avec ses disciples et le prophète Elie. Tibaldi s'inspire encore là de la toile célèbre de Raphaël. Quant au tableau d'autel, c'est le *Baptême du Christ*. Dans ce tableau, par respect sans doute pour la volonté du donateur, Tibaldi se conforme à la tradition ancienne déjà abandonnée et que le Concile de Trente condamne définitivement. Comme l'aurait fait un peintre du Quattrocento, il nous montre le cardinal d'Augusta, à genoux, en prière. Sur les murs, une *Prédication de saint Jean à la foule* et une *Décollation du même saint* complètent l'ensemble. En outre, dans le *paradiso*, une sorte de portique sous l'église, Tibaldi peignit le *Jugement dernier* et quelques figures en camaïeu.

Il n'y a pas lieu d'insister sur ces peintures qui eurent peu d'influence sur les artistes bolonais de l'âge suivant, pas plus que celles d'Ancône où un riche marchand, Giorgio Morato, appela Tibaldi. Pour débiter, il peignit un tableau pour l'église Saint-Augustin, un *Saint Jean baptisant le Christ, entouré de saint Paul et d'autres saints*. Là encore, Tibaldi montre sa fidélité à certaines traditions. Comme les vieux maîtres, il mit au bas de son tableau une prédelle avec un grand nombre de petites figures « molte gratiose » suivant l'expression de Vasari³.

1. Vasari, t. VII, p. 417.

2. *Ibid.*, p. 417.

3. *Ibid.*, p. 418.

D'ailleurs, Tibaldi n'avait pas toujours besoin de vastes espaces pour donner la mesure de son talent, il savait aussi garnir une petite surface d'une infinité de personnages minuscules. Plus tard, à San Michele in Bosco de Bologne, il décorera le lavabo qui précède le réfectoire. Le musée de Bologne conserve un épisode des *Pièrides transformées en pies*, qui nous prouve l'habileté de Tibaldi dans ces menus ouvrages.

A Saint-Ciriacque, la cathédrale d'Ancône, Tibaldi fut chargé de faire pour le tableau du maître-autel un magnifique encadrement en stuc d'ordre corinthien avec des anges en haut relief. Il se révèle à nous comme sculpteur. En outre de ce cadre « opera bellissima », dit Vasari¹, il sculpta pour la même église un grand *Christ agonisant*, qui, toujours d'après Vasari, obtint le plus grand succès. Pour un tableau de l'église San Domenico, il eut l'honneur d'entrer en compétition avec Titien, à qui la commande fut donnée.

Mais surtout le *Palais Feretti* et la *Loge des Marchands* offrirent de vastes champs à son invention. Au Palais Feretti², il retraça autour d'une salle l'*Histoire des Horaces et des Curiaces*. C'est le même système décoratif que les Carrache emploieront au début de leur carrière. La peinture est très étudiée, très soignée, avec de petits personnages. Un salon voisin fut également son œuvre, si magnifique qu'on l'appela la *chambre d'or*, toute en stucs dorés avec huit petites compositions peuplées d'innombrables figurines. Il se retrouva là le disciple de Perin del Vaga et du Bagnacavallo.

A la Loge des Marchands, il conçut un genre plus viril et il rassembla ses souvenirs de Michel-Ange. La *loggia de' Mercanti* est un vieil édifice gothique, un des plus intéressants de ce genre, qu'il y ait en Italie. Derrière ce por-

1. Vasari, t. VII, p. 418.

2. Malvasia, t. I, p. 169.

tique, Tibaldi ajouta une grande salle à voûtes. Sur ces voûtes, il représenta les *Combats d'Hercule contre les monstres*. C'était un prétexte à corps nus et musclés, à grandes gesticulations, l'occasion d'user de toutes les recettes que les disciples de Michel-Ange notaient soigneusement sur leurs cahiers d'étude. Comme à la chapelle Poggi, les réminiscences du *Jugement dernier* obsèdent notre artiste, mais habilement, en bon éclectique, à la force excessive de son Hercule il oppose la grâce de figures raphaëlesques.

A partir de ce moment (1560), Pellegrino abandonne la peinture pendant quelques années. Son talent d'architecte s'était montré dans la construction de la jolie chapelle du *Calamo*. On fait appel à sa science pour les fortifications d'Ancône et de Ravenne. En 1562, le cardinal Borromée, qui avait déjà pu l'apprécier, le fit venir à Milan.

Nous avons précédemment montré comment l'architecture de la Contre-Réforme ne s'est pas formée exclusivement à Rome, mais aussi dans l'Italie du Nord, à Milan principalement. Grâce à saint Charles, Milan se couvrit d'églises et de chapelles. Pellegrino Tibaldi fut son architecte préféré. Pour s'être moins répandu à travers la chrétienté, son rôle peut cependant se comparer à celui de Vignole et des principaux représentants de l'art baroque.

Tibaldi fait un premier séjour dans le Milanais. Le cardinal Borromée lui confie sa première construction importante, le Palais de la *Sapienza* à Pavie commencé en 1564¹. A la même époque, toujours d'après Zanotti², il entreprend d'autres édifices, notamment la restauration du palais archiépiscopal. Mais il est assez difficile de séparer les travaux accomplis alors dans ce bâtiment de ceux qui devaient être exécutés quelques années plus tard, nous en parlerons, lorsque Tibaldi reviendra définitivement à Milan après

1. Zanotti, *Le pitture*, p. 22.

2. *Ibid.*, p. 23.

quatre années passées de nouveau à Bologne de 1565 à 1569. En revenant dans cette ville, il s'arrêta quelques mois à Ferrare où il travailla, au couvent de Saint-Georges, chez les Bénédictins. Il peignit pour leur réfectoire, une composition à fresque. Vasari qui en avait vu l'esquisse s'exprime en ces termes : « della quale (storia) mi ha esso Pellegrino mostrato, non ha molto, il disegno che è bellissimo ¹ ». Ces peintures n'existent plus aujourd'hui.

Ce second séjour à Bologne fut une période d'activité féconde ². Tibaldi se prodigua un peu partout, dans de nombreux palais. A ses débuts, il avait été sous l'influence de Bagnacavallo et c'est dans cet esprit qu'il avait exécuté au palais Bero, sur un manteau de cheminée, une *Vénus venant à la forge de Vulcain* et au palais Fava une décoration de la cour. Le palais Fava a joué son rôle dans la formation de l'école bolognaise. C'est au palais Fava que les Carrache feront leurs débuts. Tibaldi y exécute plusieurs ensembles de compositions. Tout d'abord la cour où, nous venons de le dire, il se montre fidèle à la manière du Bagnacavallo. Ces peintures sont effacées et on est obligé de s'en rapporter au témoignage de Malvasia. Il peignit deux compositions : *Adonis mort dans les bras de Vénus et pleuré par les amours* — *La Nature entre Apollon et Esculape* ³. Une salle du rez-de-chaussée fut ornée d'une fresque : un *Jugement de Pâris*.

Au premier étage où les Carrache devaient travailler quelques années plus tard, il décora plusieurs chambres, cette fois dans l'imitation de Michel-Ange. Dans la première, il représenta *a tempera* sur le manteau de la cheminée un *Prométhée animant la statue qu'il a créée avec le*

1. Vasari, t. VII, p. 417.

2. Malvasia, t. I, p. 193 et suiv.

3. Cette cour du palais Fava était alors le lieu où se rencontraient les médecins et les philosophes de Bologne : « il cortiletto della casa Favi dove già per tanto tempo tenne perpetuo nido e sede la filosofia e la medicina. » (Malvasia, t. I, p. 193.)

feu ravi au char du soleil. Une frise régna tout autour de l'appartement, système décoratif auquel les Carrache à leurs débuts, notamment dans ce même édifice, devaient se conformer. Cette frise figurait une série de tableaux pendus aux murs et ayant pour sujets : *Pandore rapporte à son mari sa cassette fermée qu'elle ouvre, poussée par une déplorable curiosité* et deux épisodes de la légende de Prométhée : *Mercure attache le héros à un rocher — Un aigle dévore le foie du malheureux.* Un cartouche indique la date de cette œuvre : 1565.

Le cabinet contigu offrait des traits de la vie d'Auguste : *Octave, Antoine et Lépide se partagent l'empire du monde dans la petite île du fleuve Reno*, le « bolognese », près de Bologne. (C'est un des grands faits dont se glorifie l'histoire locale.) *On ferme le temple de Janus, la paix universelle étant assurée — Le songe d'Auguste où la mère du vrai Dieu lui apparaît.*

Deux autres pièces au rez-de-chaussée furent décorées par Tibaldi. Sur la cheminée de l'une, ce fut *Médée usant de ses enchantements pour rajeunir le père de Jason*, fresque qui fut plus tard transportée au palais Marescalchi. Dans la pièce à côté, l'artiste représenta les trois Grâces dans une manière molle et adoucie.

Les commandes affluèrent. Au Palais Bevilacqua, le vestibule du premier étage fut orné somptueusement et les cheminées de la grande salle voisine portèrent sur leurs manteaux, l'une, *la Vérité qui, avec un couteau, coupe la langue de la calomnie* ; l'autre *la Paix, qui, après avoir dompté et dépouillé un guerrier, met le feu à ses vêtements et à ses armes.* Au palais Paselli, Tibaldi construisit une salle et il y représenta l'histoire d'*Altée tuant son fils Méléagre.*

Enfin dans ce couvent de San Michele in Bosco, où, tout jeune, il avait étudié les fresques de Vasari, dans ce monastère d'une valeur exceptionnelle pour l'histoire de l'art bolonais, il apporte sa contribution. Dans le vestibule du réfectoire, il exécute, au-dessus du lavabo, un sujet appro-

prié : *Les Scribes et les Pharisiens demandent à Jésus pourquoi ses disciples ne se lavent pas les mains avant de s'asseoir au festin.*

Peu après, Tibaldi quitte Bologne, on peut dire définitivement. Saint Charles Borromée l'avait rappelé à Milan pour lui confier d'importantes constructions. Pour marquer en quelle estime il le tenait, il le nomma, dès son arrivée en 1570, architecte en chef de la cathédrale. Un de ses premiers soins fut de faire observer une des prescriptions du Concile de Trente et de débarrasser le pavé de l'église des monuments funéraires qui l'encombraient. Il l'embellit de chapelles, d'autels, de chaires et d'orgues, dit Zanotti¹ ; on lui doit également le chœur sous lequel il bâtit une petite église souterraine, le *tempietto* ou le *scurolo*. Il fit aussi le plan du baptistère, mais il avait un ennemi dans la personne d'un jeune architecte, Martino Bassi, qui lui avait été adjoint et qui traversa tous ses projets. Le souvenir de ces querelles nous a été conservé dans un chapitre d'un livre de ce Martino Bassi lui-même². Bassi reproche à Tibaldi d'ignorer son métier. Ses critiques portent sur les points suivants : Tibaldi aurait fait modifier un bas-relief : *l'Annonciation* placé au-dessus de la porte Nord de l'église et il en serait résulté un fâcheux défaut de perspective. Les colonnes du baptistère sont insuffisantes pour supporter l'édifice. Enfin dans le *scurolo*, il y a un manque de proportions choquant. Les espaces entre les colonnes sont trop grands. A l'appui de ses dires, Bassi cite les lettres que lui ont adressées à ce sujet plusieurs architectes célèbres, dont Vignole et Palladio.

A l'extérieur, Tibaldi composa deux dessins pour la grande façade « dans le style grec et romain », dit Zanotti. C'est à lui vraisemblablement que l'on doit la façade dont

1. Zanotti, *Le pitture*, ouv. cité, p. 23.

2. Dispareri tra Martino Bassi e Pellegrino Pellegrini sopra alcune opere nel duomo di Milano, etc..., dans *Dispareri in materia d'architettura e prospettiva di Martino Bassi*, Bressa, 1572, et Milan, 1771, in-4°.

seules les portes ont été conservées. Elles sont conçues dans un style plastique, avec une forte accentuation du relief. C'est du plein baroque.

Des constructions du palais archiépiscopal dont il a été question déjà, nous ne parlerons que brièvement dans une étude consacrée avant tout à la peinture bolonaise et si nous nous sommes étendu sur le rôle de Tibaldi comme architecte, c'est uniquement pour montrer sous ses aspects divers la physionomie de cet artiste. On a vu que lors de son premier séjour à Milan, Pellegrino s'était occupé de ce palais. Avec la cour de devant, il réalisa un chef-d'œuvre que Burckhardt peu bienveillant cependant pour les architectes baroques admire sans restriction¹. Un double portique à bossages règne tout autour. Les deux étages ont été traités dans le style rustique. Tibaldi a seulement rajeuni le vieux mode florentin par des membres dans le goût nouveau qui se propageait. La *Collegiata de Saint-Laurent*, les églises de *Saint-Sébastien*, de *Saint-André*, de *San Protasio a Monici*, de *Saint-Raphaël*, de *San Gaudenzio* de Novare, de *San Fedele de la Madonna dei Micoli* à Rhô témoignent d'une activité peu commune et prouvent suffisamment ce qui a été dit précédemment, à savoir que l'architecture baroque a eu son berceau non pas exclusivement à Rome, mais en même temps à Milan. San Fedele est sans conteste la plus remarquable de ces églises. Comme les premiers architectes baroques, comme Vignole qui, à la même époque, construit la façade du Gesù, Tibaldi dans cette église ainsi qu'au palais archiépiscopal s'en tient fidèlement à un style sévère. San Fedele est tout à fait dans l'esprit de la Contre-Réforme avec l'extrême sobriété de sa décoration (un ordre double à l'extérieur et un ordre unique à l'intérieur) et la simplicité de ses lignes. On croirait plutôt assister à la résurrection du style des architectes du début du xvi^e siècle, Bra-

1. Burckhardt, *Cicerone*, éd. française, t. II, p. 254.

mante, par exemple, qu'à la création d'un style nouveau.

Le laborieux Tibaldi est employé d'une façon universelle. C'est ainsi qu'en 1581, il est chargé d'organiser la pompe funèbre d'Anne d'Autriche, reine d'Espagne¹. Tibaldi ne devait pas tarder d'ailleurs à connaître l'Espagne. Berardino Martirano, un seigneur dont Philippe II appréciait la compétence, admirait beaucoup Tibaldi et c'est lui qui le fit appeler à Madrid.

Il est curieux de constater quelles voies parallèles suivirent Primatice et Tibaldi, par qui Bologne, la « mater studiorum », se fit l'institutrice des deux autres grandes nations latines. Primatice est appelé en France où il supprime le Florentin Rosso, Tibaldi va en Espagne où le Romain Federigo Zuccaro et le Génois Luca Cambiaso n'avaient pas réussi, et où il va détruire ce que ses rivaux avaient entrepris. A tous deux les monarques qui les emploient ont confié la décoration des édifices qui leur tiennent le plus à cœur et où ils montrent le mieux leur caractère : Fontainebleau et l'Escorial.

Tibaldi part en 1586 pour rester neuf ans en Espagne. Un immense champ était ouvert à l'activité et à l'ingéniosité des artistes. La construction de l'Escorial avait été entreprise vingt ans auparavant et elle touchait à sa fin. Tibaldi avait été précédé par Luca Cambiaso et par Federigo Zuccaro². Luca Cambiaso était mort l'année précédente.

1. V. *Descrittione de l'edifcio e di tutto l'apparato con le cerimonie pertinenti a l'essequie de la Ser. D. Anna d'Austria, regina di Spagna, celebrate nella chiesa maggior di Milano a di VI Settembre MDLXXXI, opera di M. Pellegrino da'Pellegrini, architetto di sua maestà e de la fabrica del duomo di Milano*, Milano, 1581. in-4°.

2. Sur l'Escorial, v. principalement : Morigia, *Historia brieve dell'augma casa d'Austria... con la descrittione della rara al mondo fabrica dello Scuriale di Spagna*, Bergame, 1593; Giuseppe de Sigüenza, *Historia de la orden de S. Geronimo*, Madrid, 1600 et 1605; Santos (Frà Francisco de los), *Descripción del real monasterio de S. Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1657; Mazzolari, *Libro delle reali grandezze dell'Escoriale di Spagna* (compilation des précédents ouvrages); Frédéric, *Le arti italiane in Ispagna ossia storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellirsi le Castiglie*, Rome, 1825 Trad. française sous le titre : *Les arts italiens en Espagne, ou histoire des artistes italiens qui contribuèrent à embellir les Castilles*, Rome, 1825).

Un *Martyre de saint Laurent* que Philippe II lui avait commandé pour le maître-autel de l'Escorial, lui avait valu la faveur du roi. Celui-ci l'avait fait venir. En 1583, l'artiste s'était rendu en Espagne avec son fils Horace et un élève pour des travaux importants : la décoration des voûtes du chœur et de la chapelle majeure, et de moindres œuvres dans le grand cloître et à la Secrétairerie d'État¹. Quant à Federigo Zuccaro, il était arrivé peu avant Tibaldi. Le roi, vraisemblablement, s'était lassé de Cambiaso, puisque son premier soin fut de commander à Zuccaro un autre *Martyre de saint Laurent* pour remplacer au maître-autel celui du peintre gènois qui avait cessé de lui plaire. Philippe II lui fit exécuter ensuite les tableaux des chapelles latérales et, dans le grand cloître, les fresques des escaliers ainsi que les stations du chemin de croix. Zuccaro passa trois ans à l'Escorial durant lesquels, peu à peu, sa faveur ne cessa de décroître. Au contraire, celle de Tibaldi augmentait au point qu'il quitta l'Espagne chargé d'honneurs et de richesses. Il avait amené avec lui des aides italiens et notamment un certain Romolo, qui fut le plus actif de ses collaborateurs². Mais il forma aussi des Espagnols, Luis de Carabajal, Juan Fernandez Muto. Il se passa là quelque chose de comparable à ce qu'avait fait Primatice en France. Évidemment il faut garder toutes proportions et ne pas tomber dans les exagérations comme Malvasia le fait par esprit de clocher³. De plus, nous ne devons pas, par amour des parallèles, opposer une école de l'Escorial à l'école de Fontainebleau, pour la bonne raison que Tibaldi ne resta que cinq ans en Espagne, tandis que le Primatice passa la plus grande partie de sa vie en France où il mourut. Par conséquent Tibaldi ne put constituer

1. Frédéric, *ouv. cité*, p. 37.

2. Mazzolari, cité par Malvasia, t. I, p. 173.

3. « Allievi di Pellegrino potiam dire esser stati in Ispagna tutti i pittori di quel paese come in Francia tutti i pittori di allora allievi del Primaticcio, avendo l'uno e l'altro portato et introdotto rispettivamente in que'regni il vero modo di ben dipingere. » (Malvasia, t. I, p. 205.)

une école en Espagne. Mais il n'est pas douteux que Tibaldi exerça une influence momentanée tout au moins sur les peintres madrilènes de l'époque et notamment sur ceux qui étaient employés dans le gigantesque palais-monastère.

Comme le Primatice, il venait enseigner aux Espagnols la grande peinture décorative. Au cloître, il leur donna le modèle d'un art religieux froid et gris, tout à fait dans l'esprit pieux de la Contre-Réforme. A la Bibliothèque, ce fut un vaste appareil allégorique et grandiloquent, un gigantesque ensemble qui, par les dimensions, mais seulement par les dimensions, put rivaliser avec ce que l'Italie offrait et allait offrir : la Farnésine, la Chapelle Sixtine et la Galerie Farnèse.

En l'espace de cinq ans, il mena parallèlement ces deux séries d'œuvres à bonne fin. Si elles manquent d'invention et d'originalité, elles témoignent en tout cas d'une grande facilité et d'une rare puissance de travail. Il faut dire aussi que les efforts de Tibaldi se portèrent surtout sur la Bibliothèque, mais elle représente à elle seule un labeur formidable.

Il ne nous est permis de parler des entreprises de Tibaldi à l'Escorial que d'une façon brève. Ces œuvres, au centre de l'Espagne, restèrent sans effet sur les Italiens qui vinrent après Tibaldi. Elles n'ont pas l'importance de la Chapelle et du Palais Poggi sur le développement de l'école bolonaise, principal objet de notre étude. Mais nous ne pouvons pas passer sous silence ces deux manifestations importantes du génie de cette école.

Dans le Cloître, Cambiaso et Zuccaro avaient, on l'a vu, exécuté des peintures que, sauf deux ou trois, le roi fit effacer pour laisser le champ libre à Tibaldi et à ses collaborateurs, car tout n'est pas de sa main. A l'huile et à fresque, en 46 tableaux placés dans des arcades aveuglées faisant face aux arceaux du cloître, Pellegrino et ses aides retracèrent les principaux épisodes du Nouveau Testament depuis

la conception de la Vierge jusqu'au jugement dernier ¹. Tibaldi en ce qui le concerne se montra fidèle à ses souvenirs de Michel-Ange et il mit quelques nudités, ce qui lui valut de sévères critiques ². Ces peintures exposées aux intempéries furent vite ruinées et à l'époque de Mazzolari, elles n'existaient pour ainsi dire plus.

La Bibliothèque heureusement est intacte. C'est une longue salle avec une voûte en berceau. Les murailles sont occupées jusqu'à mi-hauteur par des armoires. La lumière vient de grandes fenêtres et d'ouvertures placées au-dessus dans des ébrasements de la voûte. Tibaldi disposa son ensemble de la façon suivante. Aux deux extrémités de la Galerie, dans les demi-lunes que forme la ligne courbe de la voûte, dans un emplacement qui rappelle celui des chambres de Raphaël, il peignit, d'une part, la *Philosophie entourée de Socrate, de Platon, d'Aristote et de Sénèque*, de l'autre, la *Théologie triomphante accompagnée des docteurs de l'Église latine*. La voûte et les parties supérieures des murs sont divisées en travées, séparées par des arceaux ornés de grotesques. Ces compartiments sont consacrés aux arts libéraux (*la Grammaire, la Rhétorique, la Dialectique, l'Arithmétique, la Musique, la Géométrie et l'Astronomie*). Chaque figure est accompagnée d'enfants portant des écussons, et en outre, à la retombée de la voûte, de person-nages qui se sont distingués dans ces arts. Sur les murs, entre les corniches et les armoires à livres, il y a de grandes compositions. Des *ignudi* semblent supporter l'édifice.

Ces indications sommaires permettent à peine de se rendre compte de l'importance du travail confié à Pellegrino. Malheureusement, l'entreprise semble avoir été au-dessus de ses forces. La Bibliothèque de l'Escorial est un exemple

1. Malvasia, t. I, p. 170-176.

2. « Qui prese Pellegrino qualche troppa licenza in indurre persone ignude, che con l'affettion dell'arte, e la voglia di mostrarla, si perde molte volte il decoro, e la prudenza. » (Malvasia, t. I, p. 3.)

de l'art *fa presto*. Elle est décorée au moyen de recettes mécaniques et de réminiscences. Elle produit l'impression d'ennui et de vide que dégagent les peintures de Vasari au Palais-Vieux de Florence ou celles des Zuccari aux Conservateurs de Rome. On retrouve l'imitation de Raphaël, particulièrement dans les deux grands sujets : *la Philosophie* et *la Théologie*. Les grotesques sont copiés sur ceux de Raphaël et de Jean d'Udine. Les *ignudi*, comme ceux du Palais Poggi, sont pris à la Chapelle Sixtine. Mais ce qui rend ces peintures peu agréables, c'est l'effort continu de Tibaldi vers le grandiose, notamment la boursouffure des femmes gigantesques, assises sur des nuées et vues en raccourci *di sotto in su*, qui incarnent les arts libéraux.

On comprend que ces froides abstractions n'aient pas eu d'influence sur l'art espagnol de l'époque suivante. L'âme espagnole, qui cherchait à la fois plus d'idéal et plus de réalisme, ne pouvait aimer de pareilles allégories aussi dépourvues de vie et de flamme. Il était réservé, non à Tibaldi, mais à deux transfuges des ateliers italiens du Titien et du Caravage, au Greco et à Ribera, d'apporter les éléments nécessaires à l'éclosion de la peinture espagnole au début du xvii^e siècle.

Après avoir suivi Tibaldi en Espagne, il faut revenir quelque peu en arrière et retourner à Bologne à l'époque où les Carrache adolescents commencèrent à étudier, c'est-à-dire entre 1570 et 1575. Tibaldi, on l'a vu, a complètement abandonné sa ville, mais ses fresques du Palais Poggi et de San Giacomo restent comme des exemples que les jeunes artistes vont suivre. De plus, deux de ses élèves habitent Bologne. L'un est son propre fils, ou son frère. Domenico Tibaldi, né en 1554¹, a dû surtout sa célébrité à ses travaux d'architecte², mais c'était également un très bon dessinateur et un graveur habile, bien que son œuvre

1. Le 18 avril (Malvasia, t. I, p. 199). V. aussi la note de Gualandi dans l'édition de Malvasia de 1841, t. I, p. 162.

2. La chapelle majeure de la cathédrale de Bologne. La douane.



PELLEGRINO TIBALDI

Saint Jean baptisant les nations.

Bologne. Eglise San Giacomo, chapelle Poggi.

(D'après une gravure de Crivellari.)

soit très restreint. Bartsch¹ ne connaissait de lui que neuf estampes, mais il pense que bien des pièces anonymes gravées à cette époque pourraient être de lui. Nous le retrouverons d'ailleurs à propos d'Augustin Carrache. Il ne joua pas un grand rôle dans l'histoire de l'art bolonais, car il disparut prématurément en 1583². Un autre disciple de Pellegrino était Orazio Samacchini³ (1532-1577) qui, ses premières études terminées, s'était rendu à Rome où il s'était assimilé le style des successeurs de Raphaël. Il avait exécuté dans ce goût de nombreuses œuvres au Vatican et dans différentes églises. Il revint ensuite à Bologne et peignit des tableaux pour plusieurs édifices religieux⁴.

Non seulement les artistes locaux avaient travaillé à Bologne, mais cette ville offrait aux débutants les œuvres de plusieurs maîtres étrangers.

Mentionnons d'abord le passage des deux plus grands sculpteurs du xvi^e siècle, Michel-Ange et Jean de Bologne. Michel-Ange vint en 1506 pour obtenir son pardon du pape Jules II qui lui commanda sa statue colossale en bronze pour San Petronio. Elle fut érigée le 21 février 1508, pour être déboulonnée et détruite, quatre ans plus tard, par le peuple en révolte. Quant à Jean de Bologne, il fit plusieurs séjours entre 1563 et 1567 pour la fontaine de Neptune.

En ce qui concerne les peintres, un chef-d'œuvre de Raphaël, la *Sainte Cécile*, se trouve depuis 1517 à l'église S. Gio in Monte, dépendant du couvent des Pères du Latran, dans une chapelle qu'avait fait construire la donatrice, Hélène dal Oglio, femme de Messer Benedetto, notaire et citoyen bolonais⁵. Nous avons montré comment

1. Bartsch, *Le peintre-graveur*, t. XVIII, p. 10.

2. Cf. Gualandi, *Memorie*, série 2^e, p. 1, Testament de Dom. T. (1582), et p. 30, Descrizione dei beni dello stato del fù Domenico T. 24 Gennajo 1583.

3. Malvasia, t. I, p. 209.

4. Malvasia, t. I, p. 209, citations de Cavazzone et de Zante.

5. *Archivio di stato. Miscellanea di carte diverse antiche venute dal convento dei P. P. Lateranensis di S. Gio. in monte*, cit. par Anacleto Guadagnini dans : *R. Pinacoteca di Bologna, Catalogo dei quadri*, Bologne, 1907. V. aussi *Archivio storico dell'arte*, 1894, p. 367.

la manière de Raphaël l'avait emporté sur celle de Francia dont certains élèves, Bagnacavallo, Innocenzo Francucci da Imola avaient abandonné le genre. Pendant tout le xvi^e siècle, la *Sainte Cécile* fut l'objet d'un pèlerinage de la part des jeunes artistes.

En ce qui concerne la peinture décorative, deux ensembles importants avaient été exécutés, l'un à San Michele in Bosco par Vasari, l'autre au Palais Poggi par Niccolò dell'Abbate.

A San Michele in Bosco, Vasari, s'il n'avait pas tout fait de sa propre main, avait, dans son ensemble, dirigé l'ornementation du réfectoire en collaboration avec ses élèves, Cristoforo Gherardi, Battisto Cungi et Stefano Veltroni¹. Elle consistait en une large frise sur laquelle se déroulaient les vues des principaux couvents de bénédictins en Italie, séparées par des ornements dans le goût raphaëlesque et alternant avec diverses compositions sur des sujets de l'Apocalypse. Vasari avait peint aussi trois grands tableaux pour ce réfectoire : *le Repas du Christ chez Marthe* (aujourd'hui à l'Archevêché de Bologne), *le Repas de saint Grégoire* (au Musée de Bologne) et *le Repas d'Abraham* (à la Brera de Milan). L'étude de la jeunesse de Tibaldi nous a montré quelle avait été pour lui l'importance de ces fresques de San Michele in Bosco.

Pour Nicolò dell'Abbate² on hésite à le classer parmi les peintres étrangers à Bologne. A son sujet, on constate avec quel arbitraire sont faites parfois les divisions par écoles. Longtemps on l'a considéré comme Bolonais. Tiraboschi a prouvé qu'il était Modénais. On a enlevé Nicolò à l'école bolonaise pour le ranger parmi les Modénais. De

1. Corrado Ricci, *Guida di Bologna*, s. d., dit p. 131 que Vasari surveilla l'exécution de ses fresques, se réservant le tableau *Jésus dans la maison de Marthe*. V. aussi Rubbiani, *Il convento di San Michele in Bosco* dans l'*Archivio stor. dell'arte*, 1895, p. 194 et suiv.

2. V. Vedriani, *Raccolta dei pittori, scultori ed architetti modenesi*, Modène, 1662 ; Tiraboschi, *Notizie dei pittori... modenesi*, Modène, 1726 ; Zanotti, *Le Pitture...*, Vita di Niccolò Abati, p. 11-17 ; Dîmier, *Le Primatice*.

telles distinctions nous semblent bien subtiles. Modène n'est pas tellement éloignée de Bologne. Des affinités de race, des intérêts commerciaux si importants dans cette riche Émilie, ont toujours rapproché les habitants des deux villes. Il ne semble pas, au point de vue artistique, que les différences aient été bien grandes. L'on pourrait assez facilement réunir les écoles de Modène et de Bologne sous une dénomination plus générale.

Nicolò avait séjourné à Bologne de 1547 à 1551 ou 1552 environ, avant de partir pour la France où il devait demeurer jusqu'à sa mort. Il est possible qu'auparavant il ait passé quelque temps sur le territoire de Bologne pour orner des églises de villages, notamment Bezovara, comme l'assure Vedriani. C'est après avoir décoré de fresques le château du comte de Boïardo, à Rocca di Scandiano, que Nicolò vint s'installer à Bologne¹. Il exécuta, suivant Scannelli, les fresques du portique des pères Servites, strada maggiore, celles des palais Lignoni, Montecuccoli et Torfanini².

Tous ces ouvrages ont péri, sauf une *Nativité* sous le portique du palais Leoni. La Vierge allaite l'enfant avec saint Joseph près d'elle. A gauche, un groupe de personnages les contemple. Au premier plan, un berger porte un agneau sur son épaule. Sur le même côté, un escalier descend dans la campagne où paissent le bœuf et l'âne. Nicolò a peint cette œuvre dans la manière des Parmesans.

Les fresques du Palais Poggi, aujourd'hui l'Université, sont bien supérieures. Elles se trouvent dans une salle voisine de celles dont il a été question à propos de Tibaldi. Une frise règne tout autour de l'appartement, mode de

1. Sur les travaux de Nicolò à Bologne, en dehors du palais Poggi, v. Scannelli, *Microcosmo*, p. 324; Malvasia, *Le pitture di Bologna*, p. 79, et Zanotti, *Le pitture di P. Tibaldi...*, p. 12, 13, et *Storia dell'Accademia clementina*, p. 52.

2. Les peintures du palais Torfanini représentaient des épisodes de la vie de Sextus Tarquin.

décoration assez uniformément employé avant l'apparition des Carrache. Elle représente des jeunes gentilshommes et des dames qui boivent, jouent aux cartes, font de la musique et, d'une façon générale, se livrent au plaisir d'une conversation galante. Nicolò se montre ici un peintre de mœurs. Ces quatre fresques constituent d'utiles tableaux documentaires, principalement en ce qui concerne les meubles, les objets. Les figures peintes dans une manière molle et douceuse sont assez inexpressives et monotones ; elles rappellent le Parmesan. Au Palais Marchesini, Nicolò a décoré une salle avec une frise. Les tableaux alternent avec des *putti* couleur pierre. C'est un système, nous le constatons encore, en faveur à Bologne, et que les Carrache reprendront.

Avec Nicolò dell' Abbate se se termine l'étude des précurseurs des Carrache. Elle nous permet de conclure que tout était préparé pour faciliter leur tâche. Chez les Bolognais, plus intelligents que sensibles, plus studieux que réellement doués, plus tenaces que spontanés, habiles mais sans légèreté, il s'est formé, au cours du xvi^e siècle, après la mort de Francia, une manière qui est avant la lettre cet éclectisme dont l'on parle à propos des Carrache. L'influence de Raphaël, apprécié pour son dessin et pour la suavité de son modelé, se combine avec l'imitation de Michel-Ange dont on essaie de saisir la *terribilità* et dont l'on copie les musculatures puissantes. Les artistes de Parme, voisins peu éloignés, le Corrège et le Parmesan sont également tenus en grand honneur. Les Bolognais tentent de leur ravir le secret des couleurs brillantes et agréablement fondues, des carnations grasses et de la belle lumière éclairant les corps et se jouant parmi les étoffes.

A leur début, les Carrache ont trouvé la voie toute tracée. Ils se sont contentés d'appliquer et de perfectionner. Prospero Fontana et Pellegrino Tibaldi surtout avaient indiqué ce que devait être la peinture religieuse, d'expression contenue, art de piété et de bonne tenue, sans mysticisme

et sans pathétique, conforme aux prescriptions du Concile de Trente. Ils ont donné la formule du genre de peinture décorative et mythologique dont les Carrache, dans leurs premiers essais, ne s'écarteront pas : Fresques à grands personnages au plafond ou sur le manteau des cheminées, frise régnant à la cimaise, simulant des tableaux peuplés de petites figures et séparés par des atlantes. Naturellement, il ne peut être question d'une influence exercée par la Bibliothèque de l'Escurial, le plus vaste et le plus complet de ces ensembles, mais que les artistes suivants ont pu seulement connaître par les dessins de Pellegrino et par les détails que son fils ou lui ont pu donner. Pour le portrait, Passerotti, Fontana avaient donné la mesure d'un art réellement bolonais par la recherche savante de la vérité psychologique, recherche que l'on peut remarquer dans leurs œuvres religieuses. On voit que la réforme artistique des Carrache fut un événement non pas spontané, mais préparé de longue date.

CHAPITRE II

LES CARRACHE. — LES ANNÉES DE FORMATION ET LES DÉBUTS. — LES ARTISTES BOLONAIS CONTEMPORAINS

Les Carrache appartenaient à une famille de petits commerçants et d'artisans d'origine crémonaise¹. Le père de Louis était boucher, celui d'Augustin et d'Annibal tailleur². Il n'y eut donc pas chez eux d'atavisme artistique. Ils ne reçurent pas, comme Raphaël, leurs premières leçons de leurs pères. Ils rappelleraient plutôt par leur origine ces artistes florentins du xv^e siècle, grandis dans une boutique ou dans un atelier d'artisan.

Louis, aîné et cousin des deux autres, naquit en 1555. Malvasia et les historiographes sont muets sur ce qui décida de sa carrière. Peut-être son père, Vincenzo, jugeait-il le métier de peintre honorable et de bon rapport. Un fait est certain : Louis n'annonçait pas de dispositions spéciales. On le met dans l'atelier de Prospero Fontana. Appliqué, mais lent et lourd d'esprit, il ne reçoit que les rebuffades de son maître et les moqueries de ses camarades. Ceux-ci l'appellent « il bue, il giumento », le bœuf, la bête de somme³. Fontana ne semble pas se soucier de garder un disciple qui semble peu pouvoir l'aider.

1. C'est ce que disent Bellori, Baglioni et Zaist, *Vite dei pittori cremonesi*. Malvasia, naturellement, prétend que leurs plus lointains ancêtres étaient Bolognais, mais sans preuves. L'acte de baptême de L. Carrache porte : « Ludovicus filius Vincenty de Mediolano ». Mediolano a été effacé et remplacé par Cremona. Voir Gualandi, *Memorie*, série I, p. 54.

2. V. l'arbre généalogique dans Malvasia, t. I, p. 457.

3. Malvasia, t. I, p. 360.

« D'abord, dit Malvasia, ne trouvant pas chez son élève ce feu et cette intrépidité qui étaient son propre don, il ne se fit pas l'idée qui convenait de la lenteur et de la modération du jeune homme capable par ailleurs, comme on le voit, de fatigues et d'études commencées sur une base solide ; au contraire, devant une pareille pondération et une telle lenteur, il en arriva à lui conseiller d'abandonner cette profession à laquelle la nature ne semblait pas l'appeler ¹. »

Nous trouvons là les traits distinctifs du caractère de Louis Carrache qui ne variera point au cours de sa carrière : L'amour du travail et la ténacité qui ne se rebute pas, qualités propres aux Italiens du Nord et aux Bolonais en particulier, une grande probité d'esprit que ne satisfait pas l'à peu près, mais aussi, comme chez toute personne trop réfléchie, un manque de spontanéité, d'activité et de rapidité dans l'exécution.

Louis ne resta pas longtemps chez son premier maître : on conçoit qu'il y trouvait un faible agrément. D'autre part le désir de savoir et de s'instruire par l'exemple supérieur à l'ambition de créer par soi-même et si naturellement conçu dans la vieille ville savante et sérieuse, « mater studiorum », inspira au jeune homme le désir de voyager.

On ne peut reprocher à Prospero Fontana d'avoir méconnu son élève. D'autres s'y trompèrent, Le Tintoret lui-même, car Louis se dirigea d'abord vers Venise et vers ce maître illustre. Nous avons déjà fait remarquer l'attrait que Venise exerça sur les peintres bolonais, explicable d'ailleurs par les relations qui existaient entre les deux villes et par les affinités de race. Tintoret reçut le jeune artiste avec une grande amabilité, d'une façon à la fois burlesque et cordiale, mais quand il vit les dessins et les études de Louis, son jugement fut sans pitié. Il lui dit qu'« il n'était pas né avec des dispositions si étonnantes

1. Malvasia, t. I, p. 358.

pour cet art et qu'il valait mieux les appliquer à tout autre métier¹ ».

Louis, qui nous apparaît comme un modèle d'énergie, persévéra au contraire. « Il étudia, dit Malvasia, autant qu'un homme peut le faire, tel un champ qui, stérile de nature, peut à force d'une culture incessante, être rendu fertile². » Il copia avec acharnement. « Il n'y eut pas d'œuvre d'artiste de valeur, non seulement dans sa patrie, mais encore en dehors qu'il ne voulût observer et dessiner³. » Revenu à Bologne, il alla à Florence où son séjour fut de quelque durée. Malvasia nous dit qu'il se plaça sous la direction du Passignano, ce qui ne laisse pas de paraître invraisemblable, car Passignano, né en 1550, était à peine plus âgé que Louis. Suivant l'auteur de la *Felsina pittrice*, il fit une étude approfondie d'André del Sarto. Il passa des œuvres vénitiennes opulentes et colorées aux toiles et aux fresques du peintre florentin, qui sont à l'antipode; ceci nous prouve son désir de connaître les formes les plus diverses et les plus opposées de son art. De Florence, il alla à Parme, dans un monde différent, pour se familiariser avec Corrège et le Parmesan, qui vont être désormais au premier rang des inspireurs des peintres bolonais. Il séjourne ensuite à Mantoue pour connaître les peintures de Jules Romain et du Primatice.

Louis revient à Bologne en 1578⁴, muni de souvenirs précieux, rapportant une ample moisson de dessins, d'après les maîtres les plus différents, vénitiens, lombards, florentins. En esprit réfléchi, il songea à se composer une manière, non point d'après tel ou tel maître, mais en combinant, en associant des genres même opposés. C'était au fond, comme nous avons pu le constater, ce qu'avaient fait ses prédécesseurs bolonais; tous avaient cherché à tirer

1. Malvasia, t. I, p. 358.

2. *Ibid.*, p. 359.

3. *Ibid.*, p. 359.

4. Le 23 mars, il entre dans la corporation des peintres.

parti de leurs études plutôt qu'à se livrer à leur propre inspiration. Il songea¹ à fondre ce qui lui semblait le meilleur chez les peintres de l'école romaine, dont il avait vu les œuvres à Mantoue et à Florence, et les Parmesans. Il essaya également de s'assimiler ce qu'il trouvait de bon chez les deux maîtres bolonais, qui déjà, au début de ses études, l'avaient profondément frappé et qu'il s'était appliqué à copier : Bagnacavallo et Tibaldi. Ses premières œuvres étonnèrent ceux qui l'avaient méconnu et raillé. Ce fut une mortification pour Prospero Fontana et pour ses disciples.

C'est à ce moment que Louis songea à faire profiter de son instruction et des documents abondants qu'il avait recueillis, ses deux cousins Augustin et Annibal, plus jeunes que lui de peu d'années.

Augustin était né en 1557, Annibal en 1560². Leur père, Antoine, un tailleur assez achalandé, avait rendu quelques services à Louis dont il plaçait les tableaux parmi sa clientèle de Bologne et des environs³. Les deux frères avaient montré des dispositions plus précoces que leur cousin⁴. Annibal seul fut mis d'abord sous la direction de Louis, car, en père pratique, Antoine avait son autre fils en apprentissage chez un orfèvre, où il maniait le burin. Le contraste était complet entre Louis et son jeune élève. Au rebours de son cousin patient, appliqué, sans spontanéité, Annibal avait un esprit vif et animé, prompt à inventer, dont le défaut, envers de ces dons heureux, était une certaine légèreté. Il courait le danger de tomber dans une manière superficielle et de s'en contenter. La pesanteur et la solidité du caractère de Louis furent un frein favorable.

1. Malvasia, t. I, p. 359.

2. V. leurs actes de baptême. Gualandi, *Memorie*. Pour Ann., série IV, p. 129. Pour Aug., série I, p. 52.

3. Malvasia, t. I, p. 360.

4. A l'école enfantine, ils griffonnaient sur les marges des livres et, dans la rue, sur les murs. (Malvasia, t. I, p. 360.)

Augustin ne ressemblait pas du tout à son frère ; il aurait eu plutôt des affinités morales avec Louis ; c'était la même circonspection, la même patience qui ne reculait pas devant les difficultés et les cherchait même. La formation intellectuelle des deux frères était également tout autre. Dès la première heure, Augustin caressa ce beau rêve de science universelle cher à tant d'esprits de la Renaissance. Il voulut tout connaître : philosophie, médecine, mathématiques, astronomie, politique, histoire, grammaire et poésie. Il aurait tout entrepris, et son savoir faisait contraste avec l'ignorance de son frère, dit Malvasia, qui, il est vrai, est partial vis-à-vis d'Annibal. Avec un sot esprit de clocher, lui faisant grief d'avoir quitté Bologne pour Rome et d'y avoir exécuté son œuvre maîtresse, l'auteur de la *Felsina* le représente occupé uniquement de son métier de peintre, sans aucune curiosité extérieure, ne tirant vanité que de son habileté. On peut cependant considérer comme probable qu'Augustin fut toujours supérieur à Annibal au point de vue de la culture générale.

Malvasia s'étend sur les dissentiments qui, dès l'adolescence, séparaient les deux frères¹ et aussi sur les reproches continuels que leur père faisait à Augustin. Au gré du brave tailleur, son fils aîné tardait trop à se révéler. Annibal au contraire lui donnait satisfaction. Augustin avait quitté la boutique de l'orfèvre, son patron. Esprit précocement inquiet et non satisfait, il avait traversé les ateliers de Fontana et de Passerotti. Son père voulut qu'il fût graveur et le plaça chez Domenico Tibaldi. Nous avons déjà parlé de cet artiste et dit quels étaient ses mérites. C'était un excellent maître. L'occasion était offerte en outre à Augustin de se familiariser avec les œuvres de Sammachini, du Parmesan, de Muziano, du Titien que Tibaldi avait gravées. Si l'on en croit Malvasia, qui a pu être exactement informé de toutes ces particularités, Augustin avait

1. *Ouv. citée*, t. I, p. 361.

alors quatorze ans. Il serait resté de longues années chez Tibaldi, plutôt en qualité d'aide que d'apprenti. Il était déjà très habile. A cet âge, il avait composé une petite série de *Saints*. Il aurait même été capable d'exécuter pour son maître des planches que celui-ci vendait comme son ouvrage. A vingt et un ans, Augustin se signala par une magnifique estampe d'après l'*Adoration des mages* de Balthazar Peruzzi, qui se trouvait au palais Bentivoglio. Elle lui valut l'admiration générale.

Une question assez difficile à élucider est celle du passage d'Augustin Carrache chez le graveur hollandais Cornelis Cort (1533 ou 1536 + 1576). Après un séjour de plusieurs années à Venise dans la propre maison de Titien, Cort alla à Rome où il ouvrit un atelier et où il mourut. Pour qu'Augustin ait été son élève, il faut que Cort, dans son voyage de Venise à Rome, se soit arrêté à Bologne, et qu'il y ait demeuré quelque temps. Nagler et, après lui, M. von Wurzbach dans son récent *Niederländisches Künstler-Lexikon*¹, ont une manière de résoudre le problème peu d'accord avec les vraisemblances. Augustin aurait été le disciple de Cort, à Rome même. Or Augustin n'a jamais été à Rome avant 1597, vingt et un ans après la mort de Cort. Malvasia, qui était mieux renseigné, dit prudemment : « Certains veulent que pendant quelque temps Augustin ait travaillé sous le dit Cort, qu'il ait été son élève². » Mais l'auteur de la *Felsina* nous parle par ailleurs des différends qui auraient existé entre Cort et Augustin. Jaloux du talent du jeune homme, Cort l'aurait chassé de sa boutique. Par vengeance, Augustin se mit à graver les mêmes estampes que le maître hollandais : le *Mariage de sainte Catherine*, *Saint Jérôme*, du Corrège

1. T. I, p. 341. « Dann ging er (Cort) nach Rom und gründete dasselbst ein Atelier, aus welchem Aug. Carracci, Ph. Thomassin u. a. hervorgingen. » Bryan ne tombe pas dans la même erreur. V. *Bryan's Dictionary of painters and engravers*, London, 1903, in-4°, t. I, p. 334.

2. Ouv. cité, t. I, p. 362.

et d'autres. Et Malvasia ajoute : « De toute façon il est certain qu'entre eux il y eut des querelles et même des menaces, ce que prouve une lettre de Cort trouvée avec les autres que j'ai réunies ¹. » Nous avons là une preuve que Cort et Augustin Carrache se connurent; ce ne peut être ailleurs qu'à Bologne, où, à peu près sûrement, Cort demeura quelque temps.

Cort était un graveur de talent. Il réunissait la technique de ses premiers maîtres à celle de Marc-Antoine dont il était un des successeurs. C'est lui qui a pu donner à Augustin Carrache cette sûreté, cette énergie dans le trait, cette vigueur dans les ombres qu'on apprécie dans ses estampes. De plus, Cort avait été d'une grande fécondité. M. von Wurzbach cite 117 planches dont certaines d'une grande dimension. Son œuvre était une sorte de musée dont le jeune homme pouvait faire son profit. Il y trouvait Raphaël, Michel-Ange, Corrège, le Parmesan, Polidore, Titien et bien d'autres. Les contemporains étaient abondamment représentés, et surtout Jérôme Muziano et les Zuccaro. Il pouvait avoir un aperçu de l'art des Pays-Bas représenté par des artistes de second plan, Coxie, Floris, Heemskerck.

En dehors de l'atelier de Tibaldi et peut-être de celui de Cort, Augustin étudiait aussi chez le sculpteur Alessandro Minganti ² que L. Carrache admirait fort et qu'il appelait le Michel-Ange inconnu. L'église Saint-Roch de Bologne possède en effet une *Pietà* de lui dont les figures sont très vivantes.

Cependant Annibal avait rejoint son frère chez Tibaldi, non point dans l'atelier de gravure, mais à l'Académie : dans la docte Bologne, les écoles de dessin étaient nombreuses et prospéraient. Celle de Tibaldi venait en tête. La renommée de Pellegrino le père lui donnait un grand éclat.

1. *Ovo*, cité, t. I, p. 362.

2. V. Aldo de Rinaldis, *Catalogo del museo nazionale di Napoli*, Napoli, 1911, in-16, p. 310.

Il n'avait pas quitté Milan où il habitait, comme on l'a vu, depuis 1570 et où il devait mourir en 1596¹. Malvasia donne de brefs détails sur l'organisation des études à l'Académie que dirigeait Domenico Tibaldi, à Bologne : « A la première heure du jour, on dessinait d'après les moulages et les deux premières de nuit d'après nature. »

A peine sorti de cette école, âgé de dix-huit ans, Annibal peignit ses premières œuvres : un *Crucifiement* pour l'église Saint-Nicolas de Saint-Félix et un *Baptême du Christ* pour Saint-Grégoire. Elles furent, au dire de Malvasia, très violemment attaquées par les principaux peintres alors en réputation à Bologne : Camillo Procaccini, Calvart, Passerotti, Cremonini dont il sera reparlé en leur lieu. Ces critiques, dont la *Felsina Pittrice* donne la substance, montrent que ses rivaux avaient parfaitement saisi chez Annibal ce qui devait être une de ses caractéristiques en même temps qu'une de ses qualités : le réalisme. Elles indiquent ce qu'inconsciemment le jeune artiste apportait de nouveau. Comme toujours, les peintres et les amateurs paresseusement installés dans de vieilles habitudes et de commodités théoriques, protestèrent au nom du bon goût : les compositions étaient triviales, sans noblesse. Il faut aussi signaler le reproche un peu plus fondé, adressé à Annibal, d'avoir peint surtout des modèles d'atelier. Evidemment, pareil fait n'a rien d'extraordinaire, sous le pinceau d'un jeune homme, qui sort à peine de l'école et dont l'esprit est plein de ses devoirs d'élève. Mais il n'est pas moins douteux que le modèle d'atelier jouera un rôle important dans l'œuvre des Carrache. Ils contribueront à la fois, à libérer l'art de leur époque et à lui donner un caractère scolaire et académique qui excitera l'enthousiasme des peintres français du xvii^e siècle.

Les critiques ne faiblissaient pas, mais grandissaient

1. Le 27 mai 1596. V. Emilio Motta, Data della morte di Gaudenzio Ferrari e di Pellegrino Pellegrini, *Archivio storico dell'Arte*, février 1888.

devant ce nouveau venu, en qui les artistes alors célèbres devinaient un concurrent dangereux qui les éclipserait. Louis, qui donne l'impression d'un homme bon et sans jalousie à l'égard de ses jeunes cousins, se conduisit comme un sage mentor. Il envisagea les avantages que des voyages procureraient à Augustin et à Annibal en les arrachant à un milieu dont l'hostilité risquerait de les décourager. Ce perfectionnement d'études que l'Académie n'avait pas pu leur donner, leur fournirait de nouvelles armes pour triompher des envieux. Au mois d'avril, Annibal qui avait été le plus attaqué, se rendit à Parme.

Malvasia cite deux lettres¹ écrites de Parme par Annibal à son cousin et datées du 18 et du 28 avril 1580. Elles sont des plus importantes pour l'étude du caractère et des goûts d'Annibal, lettres de la vingtième année, au point décisif de la vie, où cesse pour le jeune artiste la période de formation et où il commence à prendre conscience de soi-même. Il est tout à la joie de voyager pour la première fois de sa vie, et de quitter sa ville natale et tous les jaloux qui l'ont tourmenté, « *tutta questa canaglia berettina, che tutta ci è adosso, come se havessimo assassinato* »². Il est content de se trouver à Parme où Louis a séjourné quelques années auparavant, où il a exécuté quelques copies. Un personnage, « *il caporale Andrea* », qui s'est déjà intéressé à son cousin, s'occupe de lui et voudrait même le loger dans sa propre maison, mais Annibal, avec cet amour de la liberté qui le caractérisera toujours, préfère l'auberge où il est descendu, à l'enseigne du Coq.

Dès son arrivée, il s'est précipité à Saint-Jean-l'Évangéliste pour voir la grande coupole dont Louis lui avait tant parlé. Elle le plonge dans une admiration sans bornes³.

1. *Ouv. citée*, t. I, p. 365. Données également par Bottari, t. I, lettre LIV, p. 118-121, et t. I, lettre LV, p. 122-125.

2. Malvasia, t. I, p. 366.

3. « *Non potei stare di non andare subito e vedere la gran cupola, che voi tante volte mi havete comendato, et ancora io rimasi stupeffato. Vedere*

Devant la *Madone de Saint-Jérôme* et la *Madone à l'écuelle* qu'il voit par la suite, son enthousiasme ne faiblit pas. Il parle de l'émerveillement que lui causent les *putti* de Corrège et vraisemblablement il fait allusion aux fresques du couvent de Saint-Paul¹. Les autres peintres sont faibles comparés au Corrège. Ce n'est pas Tibaldi ni Raphaël qui peuvent en approcher, Raphaël qu'il admirera plus tard et dont la *Sainte Cécile* — la seule œuvre qu'il connaisse — lui paraissait auparavant si parfaite. Le saint Paul de ce tableau semble en bois à côté du saint Jérôme de la *Madone*². Quant au Parmesan, pour qui Louis avait une prédilection, « vostro Parmigiano » (dit Annibal), il vient très loin après le Corrège qu'il imite³.

Aussi Annibal copie-t-il le Corrège avec fièvre, notamment des têtes des figures de la coupole. Plusieurs sont destinées à ce protecteur désigné sous le nom du « gran caporale⁴ ».

Cette adoration juvénile d'Annibal pour le Corrège ne fait qu'une exception en faveur du Titien. « Questo (Corrège) sara sempre il mio diletto, e Titiano », déclare-t-il⁵.

Annibal Carrache a pu parfaitement se familiariser avec Titien durant son séjour à Parme. Le Palais du jardin construit en 1504 par Odoardo Farnèse contenait une admirable série d'œuvres du peintre vénitien⁶ que l'infant Car-

una così gran machina, così ben intesa, ogni cosa così ben veduta di sotto in so con sì gran rigore, ma sempre con tanto giudizio, e con tanta grazia, con un colorito, ch'è di vera carne » (Malvasia, t. I, p. 365).

1. « ... i puttini del Corregio spirano, vivono et ridono con una gratia e verità, che bisogna con essi ridere, e rallegrarsi » (Malvasia, t. I, p. 365).

2. « Quel bel vecchione di quel S. Girolamo non è più grande e tenero insieme che quel che importa di quel S Paolo, il quale prima mi pareva uno miracolo e adesso mi pare una cosa di legno tanta dura et tagliente » (Malvasia, t. I, p. 365).

3. « Ma io sempre dico quanto il mio gusto che il Parmigiano non habbia che far col Corregio » (Malvasia, t. I, p. 367).

4. Au musée de Parme, on voit plusieurs de ces copies.

5. Malvasia, t. I, p. 366.

6. Beaucoup étaient arrivées de Rome en 1562.

los emporta en 1734 à Naples, quand il alla prendre possession du trône des Deux-Siciles. Elles sont aujourd'hui au musée national de Naples¹ au nombre de 9, sans compter les toiles aux attributions douteuses. Annibal a pu se faire une idée de la manière du Titien avec ces divers portraits des Farnèse, de Charles-Quint, de Philippe II, avec les répliques de la *Danaé* et de la *Madeleine*.

Seules, de telles merveilles le retenaient à Parme, car il appréciait fort peu la ville et le pays. Capitale d'une contrée agricole, Parme présente, aujourd'hui comme à la fin du xvi^e siècle, l'aspect d'un grand village lourd et endormi. Son caractère n'a pas changé; elle fait contraste avec Bologne, ville d'études et de commerce actif. A la nature exubérante d'Annibal manquent l'atmosphère de l'atelier et les discussions esthétiques. Il souffre de vivre dans un milieu peu intellectuel². C'est un peu pour cette raison qu'il demande à son cousin d'insister auprès d'Augustin pour que celui-ci vienne. Il se réjouit par avance de la surprise et de l'enchantement que son frère éprouvera en arrivant à Parme³.

Cependant Augustin travaillait avec acharnement. Il gravait les œuvres des peintres les plus divers : Samacchini, Raphaël, Calvart, le Baroque, Sabattini. Il est impossible de savoir s'il les abandonna pour aller rejoindre son frère à Parme⁴. Malvasia s'était informé auprès de Cavedone et de l'Albane qui, dans leur jeunesse, avaient approché les Carrache et connaissaient leur existence dans le détail. Mais malheureusement les deux artistes donnèrent des indi-

1. V. Aldo di Rinaldis, *Catalogo del museo nazionale di Napoli, parte seconda, Pinacoteca*, Napoli, 1911, p. 134 et suiv.

2. « E questo mi pare un paese che non si crederebbe mai così privo di buon gusto, senza dilettaioni di pittore, e senza occasioni qui da mangiare e bere, e far l'amore, non si pensa ad altro » (Malvasia, t. I, p. 367).

3. « Scrivo a mio fratello che assolutamente bisogna che venga, che vedrà cose, che non l'havrebbe mai creduto » (Malvasia, t. I, p. 366).

4. Malvasia, t. I, p. 367. M. Janitschek (*Die Malerschule von Bologna*, dans Dohme, *Kunst und Künstler*) assure, mais sans preuves, qu'Augustin a fait un voyage à Parme à ce moment.

cations contradictoires. L'un prétendait qu'Augustin était arrivé à Parme peu après qu'Annibal s'y fut installé, l'autre soutenait qu'Augustin n'avait pu quitter Bologne à cause de ses travaux chez Domenico Tibaldi¹. Ce dont on est sûr, c'est qu'Augustin, dont la réputation avait dépassé les murs de Bologne, fut appelé à Venise par plusieurs Mécènes qui lui commandèrent, à d'avantageuses conditions, des planches d'après des tableaux de Tintoret et de Véronèse². Annibal vint rejoindre son frère à Venise et se familiarisa avec cette école dont les Titien de Parme avaient pu lui donner une idée avantageuse.

A cette époque, l'école vénitienne jetait un vif éclat. Titien était mort quelques années avant, en 1574, mais Tintoret, à soixante-trois ans, était à son apogée. Paul Véronèse, à cinquante-quatre ans, était dans la force de l'âge. Enfin, Jacques Bassan se trouvait en pleine activité. Les Carrache furent en relations avec ces trois artistes.

Annibal connut de nouveaux enchantements³. Ses opinions sont celles d'un jeune homme de vingt ans changeant et enthousiaste. Son dieu maintenant est Paul Véronèse qui, à son avis, surpasse Corrège : il est bien plus vivant, plus ingénieux, « *più animoso, più inventore* ». Vis-à-vis de Titien il conserve la même admiration. Il copie le *Saint Pierre martyr* de la chapelle du Rosaire à San Zanipolo⁴. Pour Tintoret, il ne se laisse pas toujours séduire par sa prodigieuse facilité. Il le trouve « tantôt digne de Titien, tantôt plus bas que Tintoret ». Mais il goûte Bassan qui réussit à les étonner, son frère et lui, par un effet de perspective, un morceau de bravoure qu'ils voient dans son atelier.

1. Malvasia, t. I, p. 367.

2. *Ibid.*, p. 367.

3. C'est ce que dit Augustin dans un fragment de lettre cité par Malvasia (t. I, p. 368) : « ... vedute le immense macchina di tanti valentuomini è rimasto attonito e stordito, con dire che credeva bene di cotesto paese gran cose, ma non si sarebbe immaginato mai tanto, e dice che adesso si conosçe ch'egli anche è un goffo, e non sa nulla ».

4. Détruit dans un incendie en 1867.



ANNIBAL, AUGUSTIN ET LOUIS CARRACHE

Fragment de décoration.

Bologne. Palais Magnani.

(D'après un dessin de Torteбат, gravé par Châtillon).

Les deux frères, cependant, s'arrêtèrent à Parme à leur retour. Augustin grava plusieurs estampes d'après les maîtres et fit un grand dessin à la plume d'après la coupole de Saint-Jean-l'Évangéliste. Ils exécutèrent en commun quelques copies d'après les fresques de Corrège à la tribune de Saint-Jean aujourd'hui démolie¹.

Annibal et Augustin reviennent à Bologne au milieu de 1582. Les années de voyage et d'étude sont terminées. Une nouvelle période de leur vie commence, dont l'importance est capitale pour les destinées de l'art italien et partant de l'art européen. Pendant une quinzaine d'années, jusqu'à la date du départ d'Annibal pour Rome et de la séparation définitive, ils vont former avec leur cousin un trio, dont l'union permettra la réalisation de cette réforme artistique, qui marque la fin de la Renaissance et l'éclosion de l'art nouveau, l'art du xvii^e siècle.

Les Carrache sont maintenant prêts. Leur éducation est achevée. Les grandes influences sous lesquelles leur talent s'est formé, sont les suivantes : Les traditions de l'école romaine leur ont été transmises par les gravures de Marc Antoine, de Cort, par les tableaux de Bagnacavallo, de Fontana et de Samacchini. Ce dernier fut un des peintres les plus goûtés par les Carrache. Malvasia² cite des dessins de Louis et d'Annibal et des gravures d'Augustin d'après ses tableaux. Ils ont eu tout le loisir d'étudier la *Sainte Cécile* de Raphaël. Les fresques de Tibaldi et de Vasari les ont initiés aux procédés michelangelesques. Leurs voyages de Parme les ont familiarisés avec le Corrège et le Parmesan. Ils ont enfin vu les Vénitiens à Parme, puis à Venise même. Ces différents courants vont se fondre chez eux. Il est à remarquer cependant que la connaissance des écoles du Nord prédomine.

1. Annibal peignit la *Vierge couronnée*, le *Paradis*, saint Jean-Baptiste ; Augustin : une *demi-figure de la Vierge*, des *Anges musiciens*, les *Têtes de saint Benoît et de saint Maurice*.

2. Malvasia, t. I, p. 212.

Mais, avant de parler de leur première grande œuvre commune, les peintures du Palais Fava, nous devons montrer quelle situation Bologne leur offrait, et quels étaient les concurrents dont ils allaient triompher et dont certains avaient ébauché cette réforme qui fut l'œuvre des Carrache.

A ce moment de leur vie, l'ambition des Carrache — car Annibal et Augustin ignoraient les hautes destinées qui leur étaient réservées — était de se faire une place, la première, parmi les peintres de Bologne.

Dans cette ville où la peinture avait jeté un éclat moins vif que dans d'autres villes de la péninsule, la situation des artistes n'avait pas jusqu'alors été très relevée¹. Considérés comme des artisans, ils faisaient partie, depuis le ^{xiii}^e siècle, de la corporation des *quattro arti*, corporation où ils étaient en commun avec les armuriers, les selliers et les gainiers. En 1569, ils venaient d'obtenir d'être séparés de ces métiers, mais on les incorpora à l'art des bombardiers, ce qui fut aussi surprenant.

Ils ne cessèrent de solliciter leur indépendance complète. En 1598 et en 1599, ils multiplieront les démarches auprès du cardinal-légat et ils obtiendront enfin gain de cause².

Parmi les artistes plus âgés, les précurseurs étudiés précédemment, Tibaldi avait quitté définitivement la région bolonaise à partir de 1570. Son fils Domenico allait mourir, jeune encore, l'année qui suivit le retour des Carrache, en 1583. Lorenzo Sabattini était décédé, quelques années auparavant, en 1576. Passerotti, entouré de ses fils, dont le plus remarquable était l'aîné, Tiburzio, avait un atelier

1. V. L'arte dei pittori a Bologna nel secolo ^{xvi}, dans l'*Archivio storico dell'arte*, 1899, p. 309, 313.

2. En 1581, les peintres faisant partie du conseil de cette corporation mixte de peintres et de bombardiers sont : Filippo Hortesani, Felice Pinarizzi, Ercole Procaccini, Gio. Battista de' Fiorini, Gio. Antonio Mariani, Giovanni Latini, Gio. Battista Ramenghi, Girolamo Belatta, Giuliano Spinelli, Lorenzo Magnanini, Prospero Fontana, Giacomo dalle Lame, Paulo Zagnoni, Angelo Desegna et Domenico Tibaldi.

fort fréquenté. Sa réputation était grande, à la fois comme portraitiste et aussi comme peintre religieux. Malvasia nous dit que, le premier, il avait introduit à Bologne des nudités dans les tableaux d'église, ce qui causa quelque scandale ¹.

Camillo Procaccini, le fils aîné d'Ercole, avait, pendant quelque temps, quitté Milan, où sa famille vivait, pour Bologne. Il avait exécuté divers travaux assez importants : au collège d'Espagne, des fresques aujourd'hui disparues, des décorations dans l'église des Capucins et dans la principale chapelle de la cathédrale ².

Mais à cette époque l'atelier le plus florissant était celui de Prospero Fontana, alors chargé d'années et de gloire ³. Le grand succès que sa fille Lavinia venait d'obtenir à Rome, auprès du pape Grégoire XIII et de la cour pontificale, principalement par ses portraits, avait donné un nouvel éclat à sa réputation. Il devait malheureusement se survivre et assister à l'abandon de son académie et à sa ruine matérielle.

Quant aux peintres de la génération de Louis Carrache, le plus réputé était Denis Calvart ⁴, un Flamand. Il était né en 1555 à Anvers où il fit sa première éducation artistique. Il y apprit particulièrement la peinture de paysage. Puis, pour étudier la manière de traiter les figures, il alla en Italie. Il trouva à Bologne des protecteurs dans la famille Bolognini et il se fixa dans cette ville. Il y fut l'élève de Prospero Fontana et de Sabbatini. Sabbatini l'amena avec lui à Rome. L'élection du cardinal bolonais Buoncompagni comme pape, en 1572, sous le nom de Grégoire XIII, avait

1. Malvasia, t. I, p. 297.

2. *Ibid.*, p. 277, et Scannelli, *Microcosmo*, p. 330.

3. Il mourut à quatre-vingts ans, en 1592 (Malvasia, t. I, p. 216).

4. Malvasia, *Felsina*, t. I, p. 249-269 ; Vittoria, *Osservazioni*, p. 69 ; Lanzi (éd. française), t. IV, p. 239-241 ; Gualandi, *Memorie*, 1840, série 1^{re}, p. 20, série 2^e, p. 3 (pièces concernant Calvart) ; Fétis, *Les artistes belges à l'étranger*, Bruxelles, 1857, in-8°, t. I, p. 151-181 ; Luigi Serra, *Il Domenichino*, Rome, 1909, in-4°, p. 1.

été une bonne fortune pour ses compatriotes. Les nombreuses entreprises de ce pape au Vatican et dans la ville leur procurèrent du travail¹. Outre Sabattini et son élève, on peut citer Ottavio Mascherino², Giacomo Laureti et son disciple Scalvati³, et Baldassare Croce⁴ parmi les artistes qui vinrent à Rome à cette occasion.

Calvart qui, dans l'Italie du Nord, s'était familiarisé avec les œuvres du Corrège, du Parmesan et de Niccolo dell' Abbate, profita de son séjour à Rome pour étudier le Baroque, Raphaël et Michel-Ange. Laborieux et tenace, il arriva à s'assimiler la manière de chacun⁵. Il parvint à réaliser le type du parfait éclectique, comme le fait remarquer M. Luigi Serra dans un ouvrage récent⁶.

On ignore la date exacte à laquelle il revint à Bologne. Malvasia est muet sur ce point. Dès son retour, Calvart ouvrit une école qui tenait un peu d'une maison de commerce. Il se fit une spécialité de *rametti*, de petits tableaux sur cuivre destinés aux religieuses novices ou aux nouvelles épousées. Ses élèves les confectionnaient par centaines et il les retouchait. C'était un négoce très rémunérateur, car ces images se vendaient non seulement à Bologne, mais dans toute l'Italie et en Flandre, où vraisemblablement Calvart avait conservé des attaches. L'Albane, le Guide, à leurs débuts, exécutèrent des travaux semblables.

1. Sur les entreprises de Grégoire XIII, v. Baglione, *Vite de' pittori*, éd. 1642, p. 4-6.

2. Travaux aux nouvelles loges construites sous Grégoire XIII. Mascherino, qui était également architecte, exécuta divers ouvrages. (Baglione, *Vite*, p. 99.)

3. Baglione, p. 72 et 172.

4. *Ibid.*, p. 297.

5. Cf. l'anecdote rapportée par Malvasia, t. I, p. 252 : Des dessins de Calvart vendus par un marchand au cardinal d'Este comme des Raphaël et des Michel-Ange authentiques.

6. Serra, *Il Domenichino*, p. 1. « Cosicché fu un vero eclettico — pur mantenendo spiccato il carattere di manierista e cangiantista dominante nella seconda metà del cinquecento — e come il Sabbadini, il Samacchini, il Cesi, Niccolo dell'Abate e specialmente Pel. Tibaldi, precorse il movimento dei Caracci. »

Calvart gagna d'ailleurs une belle fortune que, très avare, il sut faire fructifier. Sa femme, qui lui survécut, la dépensa avec son second mari ¹.

Ce défaut mis à part, Calvart était un excellent maître ². Il avait le goût et l'amour de l'enseignement, n'épargnant pas sa peine. Il était très éclectique. Outre des moulages d'antiques, ses élèves avaient sous les yeux, pendues aux murs, les plus belles estampes d'Albert Dürer, de Lucas de Leyde, de Marc-Antoine et d'autres maîtres ³. Les leçons de perspective étaient données avec un soin tout spécial ⁴. Il faisait des cours sur l'anatomie, sur les principes de l'architecture, sur la gravure et sur la sculpture ⁵. Le Guide, l'Albane, le Dominiquin commencèrent leurs études chez lui, puis ils passèrent chez les Carrache. Calvart ne pouvait lutter avec ceux-ci. Louis Carrache prétendait (c'est, il est vrai, l'opinion d'un adversaire), que Calvart n'était bon qu'à dégrossir des débutants ⁶. Ce qui a nui également beaucoup à Calvart, outre son avarice qui lui faisait exploiter ses élèves, ce furent sa colère et sa brutalité qui contribuèrent à faire le vide autour de lui.

Au cours de sa carrière aussi longue que celle de Louis Carrache, il exécuta de nombreuses œuvres en partie pour les églises de Bologne ou de la région. Aujourd'hui, c'est principalement à la Pinacothèque de Bologne que l'on peut étudier son œuvre. Il y a toute une série de tableaux qui permet de juger son talent. Presque rien ne rappelle son origine flamande, sauf peut-être un coloris plus vif que

1. Malvasia, t. I, p. 258-259.

2. « Insegnando con amore, correggendo con pazienza, animando colla lode e co'premi, tenendo in freno col timore e col castigo ed insomma in tal guisa indefessamente insegnando che dalla sua scuola parimente altrettanto bravi soggetti ne uscissero » (Malvasia, t. I, p. 250).

3. Malvasia, t. I, p. 255.

4. « Troppo s'affaticò egli sempre per i suoi allievi leggendo loro le regole di prospettiva » (Malvasia, t. I, p. 254).

5. Malvasia, t. I, p. 254 et 255.

6. « Veramente, massime par digrossare i novizi, un paziente e bravo direttore ». (Vittoria, *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice*, p. 69.)

celui de ses confrères bolonais, un goût pour les carnations plus blanches et plus lumineuses, et aussi un amour d'homme du Nord pour la nature fraîche et verte, qui se retrouve dans ses petits tableaux. Tout est italien de procédé, et cependant Calvart ne s'est pas tout à fait italianisé. Il n'a le sens ni de la beauté, ni de l'élégance. Ses figures sont généralement laides, leurs attitudes sont maladroites.

En résumé, l'œuvre de Calvart, médiocre et banale, nous intéresse moins que son effort pédagogique. Son atelier où les élèves sont soigneusement endoctrinés, où on leur enseigne à copier tour à tour l'antique et les grands maîtres des diverses écoles, est l'ébauche de l'Académie qui va être réalisée dans quelques années.

Après Calvart, les autres peintres sont plutôt de bons artisans, sans ambitions didactiques. Tout d'abord Gio. Battista Cremonini da Cento (1550-1610)¹, un des innombrables représentants du *fa presto*. A l'époque de Malvasia, à la fin du XVII^e siècle, on avait conservé le souvenir de sa vélocité et de son ingéniosité, et aussi de certains abus de confiance qu'il commit au détriment de la compagnie des peintres et dont on s'aperçut à son décès. Il couvrit Bologne de ses peintures. Eglises, palais, théâtres virent son activité se déployer. Il semble d'ailleurs qu'il ait été le plus souvent une sorte d'entrepreneur, embauchant d'autres peintres, les faisant travailler sous ses ordres et se contentant de retoucher et de corriger². Architecture, paysages, figures, il aborda tout avec brio et facilité. Une de ses spécialités semble avoir été la représentation d'animaux sauvages³. De cette production hâtive, il ne reste presque rien. Mais elle témoigne de la fécondité de cette époque et de cette école qui, à première vue, apparaissent si pauvres.

1. Malvasia, t. I, p. 297-307 ; Lanzi, t. IV, p. 248.

2. Malvasia, t. I, p. 300.

3. Lanzi, t. IV, p. 248.

Bartolomeo Cesi (1556-1629)¹ fut moins abondant, mais il eut plus de correction. Il avait fait ses humanités et il ne devint peintre qu'assez tard. Il se forma en étudiant les fresques de Tibaldi au Palais Poggi, preuve de l'influence que cet artiste eut sur ses successeurs. Cesi se composa une manière agréable et élégante.

Cesare Baglione (+ en 1612)² a quelques traits communs avec Cremonini. Dans le livre pesant et monotone de Malvasia, la vie de ce peintre forme une heureuse diversion. Ce fut, en effet, un personnage des plus divertissants, aux innombrables facéties que le grave auteur de la *Felsina* se plaît à nous narrer. Baglione eut plus d'originalité et de variété que Cremonini. Sa manière est plus aisée. Les fresques qu'il peignit au Palais de la Pilotta à Parme représentent le point culminant de sa carrière. Il s'y montra profondément réaliste. Il eut cette invention originale d'un accord entre ces décorations et les salles auxquelles elles étaient destinées. A l'office, il montra des personnes apprêtant des mets ; à la boulangerie, des ouvriers au travail ; à la lingerie, des blanchisseuses. Malheureusement, Baglione manquait d'instruction et, de plus, ces tendances louables vers un art spontané et naturel étaient déparées chez lui par des bizarreries.

Sauf Calvart, les artistes dont on vient de parler ne constituaient pas des adversaires bien redoutables pour les Carrache, qui prirent bientôt une place que personne ne pouvait leur disputer.

C'est en 1584 qu'ils exécutèrent leur première grande œuvre commune. Depuis le retour d'Annibal et d'Augustin, au milieu de 1582, ils n'avaient pas eu l'occasion de prouver leur habileté. Ils avaient dû se contenter de besognes infimes, de petits tableaux pour les chapelles des châteaux dans les environs. C'est ainsi qu'ils firent un grand

1. Malvasia, t. I, p. 322-325.

2. *Ibid.*, p. 339-343.

nombre d'*Assomptions*¹, à la grande colère de leurs confrères, lésés par cette concurrence. Ces peintres perdaient leur clientèle et ils s'en vengeaient en dénigrant les nouveaux venus.

Les jeunes artistes furent appelés au Palais Fava, de la façon suivante, d'après Malvasia : Le tailleur Antonio, père d'Annibal et d'Augustin, avait, parmi ses clients, le comte Fava qui venait de faire construire un palais en face de la petite église de la Madone de Galliera. Le comte désirait faire orner deux salles de son logis au meilleur prix possible. Antonio Carrache n'eut de cesse qu'il ne fit embaucher ses deux fils pour cette œuvre, et, comme Fava les trouvait bien jeunes, Louis, qui avait quelque réputation, promit de les aider².

Le choix de nos artistes s'arrêta sur la légende des Argonautes³. Elle permettait des représentations de paysages, d'hommes et d'animaux les plus divers. Ce que dit Malvasia sur la façon dont la collaboration s'organisa est parfaitement vraisemblable. Louis aurait exercé une sorte de direction, sans cependant entraver ses cousins⁴. Augustin se chargea de choisir les sujets, d'arrêter leur distribution dans l'ensemble général et de régler les compositions. Sa connaissance des lettres et de la mythologie antiques lui assurait une supériorité sur Annibal, qui fit œuvre de peintre exclusivement.

Une frise règne autour de la salle. Elle figure des tableaux séparés par des divinités peintes en camaïeu. C'est le système de décoration qui, on l'a vu, avait été employé par Nicolò dell' Abbate au palais Marchesini et qui, d'ailleurs, fut en faveur pendant toute la Renaissance. La partie infé-

1. Malvasia, t. I, p. 376.

2. Sur les peintures du palais Fava qui existent encore (l'étage où elles se trouvent, est occupé par le Cercle Militaire), v. Malvasia, t. I, p. 368-375, et Tietze (Hans), *Annibale Carracci's Galerie Farnese...*, p. 95.

3. Malvasia, t. I, p. 368.

4. « Lodovico schizzò loro molte cose, andò disponendo i pensieri correggendo e migliorando l'opra » (Malvasia, t. I, p. 368).

rieure du mur restait vide, ce qui permettait d'y suspendre des tapisseries.

Voici l'ordre dans lequel se présentent ces compositions et les statues feintes qui les accompagnent (les lettres indiquent les statues et les numéros les tableaux) :

A. Vénus.

1. Pour le soustraire à la cruauté du roi Pélias, les parents du jeune Jason le font passer pour mort et nuitamment l'enlèvent, enfermé dans un cercueil, dans le dessein de le conduire au centaure Chiron qui l'élèvera. La scène se passe dans un vaste paysage. (Annibal montre sous ce rapport des qualités qui lui vaudront une place à part parmi les artistes contemporains et que nous aurons l'occasion de remarquer en étudiant son œuvre par la suite.)

B. Bacchus.

2. L'éducation de Jason par Chiron qui lui apprend à tuer les bêtes féroces.

C. L'Amour.

3. Le roi Pélias offre un sacrifice.

D. Vulcain.

4. L'oracle a averti Pélias de se méfier d'un homme qui viendrait au sacrifice, un pied déchaussé. Le tableau montre Jason ôtant sa sandale, pour faire passer le fleuve Anauros à une vieille femme.

E. Neptune.

5. Pélias a demandé à Jason quelle mesure à son avis devrait être prise contre celui qui, suivant l'oracle, doit lui donner la mort. Jason a répondu qu'il fallait l'envoyer conquérir la toison d'or. Pélias fait construire le navire Argo.

F. Diane.

6. Le départ du navire.

G. Neptune, le pied sur un dauphin.

7. Les Argonautes, Hercule et Jason en tête, transportent sur leurs épaules leur navire à travers les déserts de la Lybie.

H. Mercure.

8. L'arrivée à Colchos. Les Argonautes sacrifient un taureau noir aux divinités infernales.

I. Pluton.

9. Le débarquement des Argonautes et l'accueil que leur fait *Ætès*, roi de Colchide.

J. Junon.

10. *Médée* s'éprend de Jason.

K. Pan.

11. Jason, grâce à l'art de *Médée*, saisit et dompte les deux taureaux aux pieds et aux cornes d'airain, qui vomissent des flammes.

L. Le Destin.

12. Jason combat les guerriers, nés des dents d'un dragon, qu'il a semées. Ils tournent leurs armes contre eux-mêmes.

M. Vertumne.

13. Jason s'empare de la toison d'or, après avoir endormi et tué le monstre qui la gardait.

N. Apollon.

14. Le retour des Argonautes dans leur patrie.

O. Pallas.

15. Jason présente la toison d'or au roi *Pélias*.

P. Mars.

16. *Médée* commence ses enchantements pour rajeunir le vieil *Æson*.

Q. Jupiter.

17. Sur le conseil de *Médée*, les filles de *Pélias* tuent leur père et plongent ses membres déchirés dans une chaudière bouillante, dans le but de le rajeunir.

R. Saturne.

18. Après avoir trompé les filles de *Pélias*, *Médée* s'enfuit sur son char traîné par des dragons ailés.

Sur la cheminée qui coupait la frise, fut placée la *Mort de Créuse* à qui *Médée* avait envoyé une tunique empoisonnée.

Cette suite des Argonautes est une œuvre de début,

belle en promesses, mais encore maladroite et inexpérimentée. La principale critique à lui adresser est que, à la hauteur où se trouve la frise, on distingue mal ce que représentent les compositions, tout y étant de proportion minuscule. Plus tard, lorsque la réputation des Carrache atteignit son apogée et que l'on se mit à étudier leurs productions de jeunesse, le comte Fava, avec une complaisance extrême, fit édifier un échafaudage léger qui régnait autour de la salle et permettait aux amateurs d'observer les figures de plus près¹. Ce n'était pas inutile.

Il y a un manque d'harmonie entre les tableaux et les divinités peintes en camaïeu qui les séparent. Les personnages sont beaucoup trop petits par rapport aux proportions des statues. Suivant Malvasia², les compositions auraient été exécutées par Annibal, les grisailles par Augustin.

Les compositions manquent souvent de clarté. Annibal, tout à sa fougue juvénile, les exécuta dans une manière largement esquissée, peu dessinée et qui est quelque peu confuse. Malvasia parle des intentions philosophiques que s'étaient proposées les Carrache³ et qui sont bien dans l'esprit de l'époque. Elles correspondent également au caractère de Louis et d'Augustin, d'Augustin surtout, curieux de sciences morales. Il y a, en effet, dans ces fresques un goût pour les symboles, qui n'est pas fait pour les rendre plus intelligibles.

1. Malvasia, t. I, p. 372.

2. *Ibid.*, p. 372.

3. « Vollero [les Carrache] più particolarmente i morali por che il vello d'oro che altro allegoricamente non ci significa che la virtù dall'huom forte che per Giasone figurato ci venne, aiutato dalla Ragione, che per Medea ci si mostra, al fin s'acquisti. Che i tori spiranti fuoco dalle narici, le fiamme sieno della libidine, che con piè di ferro in noi si piantano. Il dragone, la superbia che umiliarsi alle fatiche e disagi, che per quella si provano ci dissuade. E i denti finalmente seminati i vizii che in noi nati con l'educazione, crescono e s'armano ad impedirci il conseguimento della gloria, se buttando il fasso della considerazione frà essi della nostra origine e corporale terrena massa, non lasciam che frà loro stessi si confondino e s'estinguino » (Malvasia, t. I, p. 372).

Il convient de déterminer les influences dont témoigne cette suite. Les compositions de ces petits tableaux ont été très souvent inspirées par les loges de Raphaël, que les Carrache connaissaient par les recueils de gravures. Les rapprochements sont faciles à faire. On peut citer, entre autres, la *Construction du navire Argo* qui rappelle celle de l'Arche de Noé chez Raphaël. Pour tout ce qui concerne le costume, les sacrifices entre autres, Polidore de Caravage a servi de modèle.

La frise fut achevée en 1584, date qu'indique un cartouche placé sous le tableau de *Médée rajeunissant le vieillard Æson*.

Le succès fut à peu près général. Les rivaux des Carrache ne désarmèrent pas cependant. Ces concurrents, et notamment Cesi, adressèrent à la frise Fava les critiques les plus sévères. On réussit même à persuader au comte Fava qu'il n'avait pas lieu d'être satisfait¹. C'est du moins ce que raconte Malvasia; il ajoute que Louis peignit bientôt après une seconde salle au palais Fava, afin de dédommager le comte et aussi de faire taire les calomniateurs. Mais, ajoute-t-il, bon comme l'était Louis à l'égard de ses cousins, il confia en cachette à Annibal l'exécution de trois morceaux. C'est une de ces anecdotes suspectes, comme il s'en trouve tant dans la *Felsina*, à côté d'indications précises et que Malvasia inventa dans l'unique but de rabaisser Annibal.

Bien qu'il soit difficile de démêler la part de chacun dans ces ouvrages exécutés en commun, on peut admettre que cette seconde salle fut faite, comme la première, en collaboration par les trois Carrache. Cette chambre est plus petite que la précédente, mais elle est décorée d'une façon analogue. Cette fois, les sujets sont empruntés à Virgile.

1. Le Grec Sinon, après le faux départ des Grecs, est

1. Malvasia, t. I, p. 373.



Phot. Alinari.

LOUIS CARRACHE

Madone.

Bologne. Pinacothèque.

fait prisonnier par les Troyens qui, les mains liées derrière le dos, l'amènent à leur roi Priam¹.

2. Au milieu des acclamations du peuple, resté sourd aux prédictions de Cassandre, le grand cheval de bois est introduit dans Troie².

3. La mort de Cassandre³.

4. Vénus apparaît à Enée qu'elle préserve de l'incendie⁴.

5. Créuse supplie Enée de ne pas retourner au combat et d'essayer plutôt de sauver sa famille⁵.

6. Enée emporte son père sur ses épaules⁶.

7. L'ombre de Créuse apparaît à Enée⁷.

8. Enée offre un sacrifice à Jupiter après avoir fondé la ville d'Enéade⁸.

9. Avant de quitter Délos, Enée fait un sacrifice en l'honneur de Neptune⁹.

10. Les Harpies s'abattent sur Enée et sur ses compagnons¹⁰.

11. Achate, le premier, signale l'Italie¹¹.

12. Les Troyens aperçoivent Polyphème qui vient se baigner dans la mer¹².

Au-dessous de chaque tableau, un cartouche porte une sentence latine, généralement un vers de l'Enéide. Ceci nous fait supposer qu'Augustin, familiarisé avec la littérature latine, a encore réglé la disposition de l'ensemble et

1. *Enéide*, lib. II, vers 57-62.

2. *Ibid.* lib. II, v. 235-239.

3. *Ibid.* lib. II, v. 403-409.

4. *Ibid.* lib. II, v. 588-620.

5. *Ibid.* lib. II, v. 671-680.

6. *Ibid.* lib. II, v. 721-723.

7. *Ibid.* lib. II, v. 768-775.

8. *Ibid.* lib. III, v. 20-21.

9. *Ibid.* lib. III, v. 119-120.

10. *Ibid.* lib. III, v. 225-234.

11. *Ibid.* lib. III, v. 521-524.

12. *Ibid.* lib. III, v. 655-665.

choisi les sujets. Pour les camaïeux entre les tableaux, nos artistes remplacèrent les termes de la salle précédente par de petits sujets montrant des guerriers troyens aux prises avec des Harpies qu'ils soumettent et qu'ils égorgent. Les Carrache s'étaient rendu compte du relief exagéré et de la grandeur excessive de ces statues feintes qui nuisaient à l'effet des tableaux et les aplatissaient. De même, ayant saisi les défauts de leur précédent ouvrage, ils évitèrent de retomber dans les mêmes erreurs. Ils mirent plus d'ordre dans leurs compositions. Les personnages furent moins entassés et de taille moins réduite. Dans cette série comme dans ses *Argonautes*, le souvenir des *Loges* de Raphaël avec quelques réminiscences de Polidore de Caravage se montre visiblement.

Parmi tout ce maniérisme, dans cette peinture peu originale, quelques traits de nature se faisaient jour. C'était la part d'Annibal. La haine des concurrents ne se trompa pas. Leurs critiques allèrent directement au plus doué des trois, à celui qui devait le moins à l'étude et à l'application. Les deux salles du palais Fava terminées, Louis occupa un rang incontesté en tête de ses confrères bolonais. On ménagea Augustin, qui au reste eût été capable de se défendre avec de mordantes répliques. Tous les coups furent pour Annibal. Son réalisme révoltait les gens de bon goût. Nous nous proposons de revenir sur cette question du réalisme chez Annibal Carrache, aussi n'en parlons-nous pour l'instant que très brièvement. Les ennemis d'Annibal reprenaient, figure à figure, ses tableaux de jeunesse, ces images religieuses exécutées souvent à la hâte. Ce méchant gamin, ce *ragazzaccio*, comme on l'appelait¹, ne savait peindre que des êtres vulgaires et laids, des portefaix et des mendiants. Dès qu'il fallait qu'il représentât des personnages d'un ordre plus relevé, des anges ou des saints, il tombait dans le ridicule. Ses anges ressemblaient

1. Malvasia, t. I, p. 375.

à des chats écorchés « gatucci storticati » et ils avaient des têtes informes.

Tels étaient les propos qui revenaient aux oreilles d'Anibal. Comme tous les hommes réellement doués et qui poursuivent leur chemin, poussés par leur instinct, il ne semble pas s'être ému outre mesure. Son frère paraît avoir été plus sensible à ces critiques. Malvasia¹ nous rapporte une conversation entre Louis et Augustin. Débarrassée du style pompeux dont l'affuble le chanoine bolonais, elle est vraisemblable. Tout au moins, elle correspond à ce que nous savons des natures morales de Louis et d'Augustin. Comme toutes les intelligences trop habituées à réfléchir et à peser le pour et le contre, Augustin cède facilement au doute et partant au découragement. Il se demande si ce n'est pas une erreur profonde de vouloir chercher du nouveau, si leur tentative, pour créer une forme d'art où l'observation de la nature marcherait de pair avec la fidélité aux traditions des maîtres anciens, n'aboutira pas à un échec. N'est-ce pas folie de vouloir aller contre le goût commun ? Pendant ce temps, leurs rivaux connaîtront la gloire. Mieux vaudrait renoncer à atteindre un fantôme insaisissable et rester fidèle aux traditions.

La réponse de Louis est d'un homme sage et avisé, qui a son plan et qui ne l'abandonne pas après avoir résolu de l'exécuter. Il n'a pas l'intelligence et la culture d'Augustin, mais il ne connaît pas non plus ses hésitations et ses doutes. Il a tout simplement foi en son étoile². Ce qui contribue à le rassurer, c'est que cette conception d'un art régénéré ne lui est pas particulière, mais qu'elle leur est commune. Il faut marcher en avant, comme tous ceux qui, dans l'art ou ailleurs, ont voulu réussir.

1. Malvasia, t. I, p. 376.

2. « Io non so tante cose, io non la so discorrere per la trafila come voi che leggete e che molto avete visto, ma vi dico bene, che un certo lume naturale m'affida e mi assicura che il cammino intrapreso sia il buono... » (Malvasia, t. I, p. 376).

L'avis de Louis prévalut. Les Carrache entreprirent contre leurs ennemis une lutte sans merci, une véritable guerre de concurrence commerciale¹. Ils employèrent tous les moyens possibles pour se faire connaître. Ils ne craignirent pas d'aller chez les personnes qui avaient confié des travaux à leurs confrères. Ils obtenaient qu'on leur donnât ces commandes, en offrant de les exécuter à un prix inférieur ou même sans rétribution.

Dans les églises, à S. S. Domenico e Francesco, à S. Raimondo, à S. Giacomo, dans la nef, dans les chapelles, leurs fresques, leurs tableaux s'opposaient, comme en manière de défi, aux œuvres des Fontana, des Calvart, des Sabattini, des Samacchini. Ils leur portèrent enfin le coup de grâce en ouvrant une Académie qui ruina les autres écoles jusqu'alors florissantes.

1. Malvasia, t. I, p. 377.

CHAPITRE III

L'ACADÉMIE DES CARRACHE (1585-1595)

De taille moyenne, assez corpulents — Louis surtout prendra de l'embonpoint au cours d'une vieillesse que ses cousins n'atteindront pas — un peu trapus, médiocrement beaux et peu élégants dans leur démarche, des têtes fortes et peu fines, en somme un type assez commun que l'on trouve à chaque pas dans les villes de Lombardie ou d'Émilie, tels nous apparaissent les Carrache d'après leurs portraits ou d'après les descriptions de Malvasia et d'autres auteurs¹. Louis possède une physionomie sérieuse, mais peu expressive. Chez Augustin et chez Annibal, il y a plus de vie et plus de force. Annibal montre particulièrement une certaine juvénilité faunesque, une nature sensuelle et ardente que tempère chez Augustin la mélancolie de ses yeux plus grandement et plus humainement ouverts².

Dans leur allure, dans leur manière de s'habiller, ils différaient quelque peu. Louis avait un aspect majestueux et correct (*aspetto grave e decoroso*)³. C'était un homme de mœurs bourgeoises, très ordonné, qui sut, par la suite,

1. « Quanto alla persona loro, non furono li Carracci grandi, nè piccioli, ma d'ordinaria statura, più tosto che belli, brutti, non però difformi, non cagionevoli, non difettosi; acquisto tuttavia Lodovico con l'età un certo aspetto grave e decoroso » (Malvasia, t. I, p. 459).

2. V. dans Marangoni, *La scuola bolognese alla mostra del ritratto, Arte*, 1911, la reproduction d'un double portrait d'Augustin et d'Annibal de la collection Serneti, de Vérone.

3. Malvasia, t. I, p. 459.

retirer de ses tableaux des prix jusqu'alors inconnus, au demeurant très bon et capable de libéralités¹.

Augustin aimait la société des gentilshommes et prenait un assez grand soin de sa tenue, « pulito e lindo anch' ei nel vestire », nous dit Malvasia². On sait déjà quelle était son érudition. Il y joignait des talents de musicien. Il était de plus fort adroit de ses mains et rompu à tous les jeux physiques alors en usage³.

Annibal au contraire était toujours d'un aspect négligé. Mal vêtu, il ne prenait pas soin de sa personne⁴. Il fuyait la compagnie des beaux esprits et des nobles⁵, leur préférant les gens du peuple. Plus tard, cette horreur du monde tourna à la misanthropie, mais, à cette époque, entre la vingt-cinquième et la trente-cinquième année, il avait de la gaieté, une gaieté vulgaire et plébéienne qui se traduisait en farces au sel un peu gros⁶. Augustin que ne gagnait pas encore cette mélancolie où sombra son existence, était aussi d'un naturel joyeux avec des nuances plus fines. Ce qui atténuait les heurts inévitables entre les trois Carrache, ce qui les unissait, outre leur grande bonté⁷, c'était leur ardeur commune au travail⁸ et l'amour de leur art⁹. On sait combien leur formation avait été laborieuse et pénible, tout au moins pour les deux aînés. On a vu comme ils avaient étudié et copié sans relâche. Ils préparaient leurs

1. Malvasia, t. I, p. 459, 464.

2. *Ibid.*, p. 460; v. aussi Bellori, p. 67.

3. *Ibid.*, p. 461.

4. « Annibale per contrario poco prezzante se stesso, poco pulito, vestiva alla peggio; col collar torto, col capello a quattr'acque, mantello mal raffettato, barba rabuffatta » (Malvasia, t. I, p. 460).

5. « Sempre astratto egli, sempre solitario, pareva un'homaccio all'antica, un filosofo » (Malvasia, *Felsina*, t. I, p. 460). Annibal se moquait à l'occasion, et non sans insolence, des gentilshommes amateurs d'art (Malvasia, t. I, p. 471-472).

6. Malvasia en parle avec abondance, t. I, p. 471-474.

7. Malvasia, t. I, p. 462.

8. *Ibid.*, p. 461.

9. *Ibid.*, p. 463.

œuvres avec une conscience que l'on ne connaissait plus à cette époque de *fa presto*. Avant de commencer, ils exécutaient de nombreux dessins et de nombreuses esquisses. Le bon Malvasia était épouvanté, suivant son expression (*Io mi atterrisco, mi confondo*)¹, en songeant au nombre de dessins des Carrache qui étaient passés entre ses mains, sans compter tous ceux que contenaient les collections des ducs de Toscane et de Modène et de divers particuliers.

Malvasia nous les montre travaillant le jour et la nuit, écourtant leurs repas. Tout en faisant la part de l'exagération, il n'est pas douteux que cette période de l'existence des Carrache fut une époque d'activité fébrile. A ce labeur ininterrompu vinrent s'ajouter d'autres préoccupations, lorsqu'ils ouvrirent une Académie en 1585. Ce fut une Académie dans les deux sens du mot : à la fois une école destinée à former des jeunes gens et aussi une réunion d'érudits s'assemblant pour discuter certains sujets. Dans cette dernière acception, l'Académie des Carrache vient s'ajouter aux innombrables Académies littéraires qui s'étaient multipliées en Italie depuis le début de la Renaissance. De même que l'Académie della Crusca, par exemple, avait été créée pour fixer le dialecte toscan devenu la langue de toute l'Italie, de même l'Académie des Carrache eut pour but de codifier en quelque sorte cet art de peindre que les grands artistes du xvi^e siècle avaient porté à sa perfection. Les Carrache, pour empêcher une décadence dont ils s'apercevaient, crurent nécessaire de rechercher quelles étaient les limites de l'art véritable et quelles formules empruntées aux grands maîtres de l'âge précédent convenaient pour arriver à un bon résultat. Ils ne comprirent pas que l'art, pour vivre, a besoin d'être libre et d'évoluer, et qu'il ne doit pas être ainsi codifié.

On ne doit pas oublier que de semblables tentatives avaient eu lieu au cours du xvi^e siècle. Les traités de pein-

1. Malvasia, t. I, p. 468.

ture, depuis celui de Léonard de Vinci, ont été innombrables. L'année même où s'ouvrit l'Académie des Carrache, parut à Milan le traité de Lomazzo¹ — dont nous avons déjà indiqué le contenu — qui guide l'artiste pas à pas. Par sa tournure pédagogique, cet ouvrage fait penser aux discussions des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

L'écrit de Lomazzo reflète un état d'esprit général. Nous avons déjà montré que ce fameux éclectisme attribué aux Carrache ne leur revenait pas en propre et que leurs prédécesseurs bolonais, Bagnacavallo et Tibaldi, avaient pratiqué l'imitation combinée de plusieurs maîtres. Lomazzo nous donne la preuve que l'éclectisme, ou ce que l'on est convenu d'appeler ainsi, était pratiqué ailleurs qu'à Bologne. C'est ainsi que, dans son *Idea del tempio della pittura*, Lomazzo parle d'un tableau idéal ayant pour sujet : *Adam et Eve*. Adam serait dessiné par Michel-Ange et peint par Titien. Eve serait tracée par Raphaël et mise en couleur par le Corrège². Il indique ainsi à quel maître on doit recourir dans tel cas déterminé.

Dès son ouverture, l'atelier des Carrache attira tous les beaux esprits, tous les dilettanti de Bologne. Nous savons par Malvasia quels étaient les principaux habitués de ces réunions. Ce n'étaient pas seulement des artistes, mais des gens de toutes les professions qu'unissait un même amour de l'art, Aldovrandi, un naturaliste, « le Plin de Bologne », Antonio Magini, astronome et géographe, Melchior Zoppio, un maître de philosophie, le fondateur de l'Accademia de' Gelati, Dempster, auteur de *l'Etruria regalis*, Lanzoni, un célèbre médecin qui enseignait l'anatomie à l'Université, les poètes Cesariano Rinaldi, Claudio Achillini, Preti et enfin Giambattista Marini, le cavalier Marin. Ils discu-

1. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura*, Milan, 1584, in-4°.

2. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milan, 1590, in-8°, p. 60.

taient des problèmes d'esthétique¹. Avec son savoir encyclopédique, Augustin occupait dans ces conversations une place prépondérante. Élaborées dans les réunions de cette petite société savante, les règles esthétiques qui devaient constituer la réforme des Carrache trouvaient une application immédiate dans leur enseignement. Ce qui distingue l'école des Carrache de celles de leurs contemporains ou de leurs prédécesseurs, c'est qu'elle mérite ce nom d'école. Jusqu'alors un artiste avait des élèves qui travaillaient avec lui dans son atelier. Il leur enseignait la pratique de son art et ils s'instruisaient surtout en le regardant travailler ou en travaillant pour son compte. Il les employait à des besognes variées et leur condition rappelait celle des apprentis chez un artisan quelconque. Ils n'étaient pas mieux traités. Nous le savons par l'exemple de Calvart qui frappait ses élèves. A l'Académie des Carrache, qui est l'embryon de nos écoles des Beaux-Arts, l'enseignement est organisé, on donne des leçons aux élèves, on les fait concourir. On s'occupe d'eux continuellement.

Les Carrache professèrent suivant leurs aptitudes. Louis semble avoir joué le moindre rôle. Il se contente d'une sorte de contrôle, de direction. Annibal enseignait la technique de l'art, c'est-à-dire la manière de peindre et de dessiner. C'était un correcteur. Toute la partie théorique revenait à Augustin. Il faisait des cours sur les éléments de la perspective et de l'architecture, d'une façon très résumée, il est vrai², avec des explications sur l'ombre et sur la lumière. Il initiait ses élèves à la myologie, à l'anatomie en général. Malvasia nous apprend qu'il avait exécuté des moulages et aussi de petites maquettes d'après des cadavres³. Il était aidé par un des familiers de l'Académie, le médecin Lanzone qui faisait des démonstrations sur les corps. Augustin enseignait également la composition. Il parlait des sujets,

1. Malvasia, t. I, p. 470.

2. *Ibid.*, p. 379 : « tutto ciò in ristretto e in poche regole ».

3. *Ibid.*, p. 485.

des inventions pour les représenter et de la bonne façon de les mettre en couleur¹.

Pour exciter l'émulation, il y avait des exercices continuels suivis de corrections que les Carrache faisaient avec le plus grand soin². Ils organisaient en outre des concours que terminaient des distributions de prix en grande pompe.

Aucun des éléments nécessaires à un enseignement complet ne faisait défaut. D'abord, le modèle d'atelier qui prend, surtout à partir de ce moment, une importance considérable et parfois excessive. Les Carrache engageaient les modèles masculins ou féminins les mieux formés qu'ils pouvaient trouver à Bologne. Eux-mêmes tenaient à se rendre compte des ressources qu'offrait le modèle vivant, et, quand ils étaient seuls, il arrivait que l'un d'eux prît la pose et servît aux autres d'objet d'étude³.

Leurs disciples avaient en outre à leur disposition les moulages des antiquités romaines, bas-reliefs ou statues, les plus réputées. Ils pouvaient consulter une abondante collection de dessins de maîtres divers. Augustin leur ouvrait volontiers ses médaillers, car c'était un numismate fervent. Sa bibliothèque était bien pourvue d'auteurs anciens. Il en avait annoté certains, entre autres un Virgile et un Tacite, que Malvasia a eus entre les mains⁴.

On travaillait beaucoup dans cette Académie à laquelle leurs fondateurs avaient donné le nom significatif d'*Accademia dei desiderosi* et aussi, à ce que prétend Malvasia, *degli Incamminati*⁵. Les Carrache donnaient un libre cours

1. Bellori, p. 60.

2. « Tanto ch'è li più meritevoli venivano celebrati mentre egli nel concorso di uomini nobili e litterati toccando armonicamente la cetera con odi, canti inalzava l'opere e'l nome loro » (Bellori, p. 61).

3. Malvasia, t. I, p. 378.

4. *Ibid.*, p. 379.

5. Cela n'a rien de certain. M. Tietze s'est élevé avec force contre cette dénomination qui ne figure que sur la couverture du livre où sont relatées les funérailles d'Aug. Carrache et qui désignerait plutôt une confrérie mortuaire qu'une académie d'artistes. (Tietze, *Annibale Caracci's Galerie im Palazzo Farnese*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, 1906, p. 85.)

à leur nature laborieuse. Leur exemple était salulaire. Sans croire entièrement Malvasia lorsqu'il prétend qu'on ne s'arrêtait ni jour ni nuit¹, on peut parfaitement supposer qu'une activité très grande régnait dans l'atelier bolonais.

Il s'agit de déterminer maintenant quel était le fond de l'enseignement donné par nos artistes. Le fameux sonnet attribué à Augustin et adressé à Nicolò dell' Abbate en contient-il l'essence² ?

Longtemps, on a donné une importance considérable à ce sonnet. On en a fait le Credo artistique des Carrache et par suite de l'école bolonaise. Il y a trente ans encore, un de leurs historiens les plus sérieux, M. Janitschek, affirmait que ces quelques vers contenaient tout le programme esthétique de l'Académie³. Il semble que ce ne soit pas très juste. Le dernier tercet doit éveiller la méfiance d'un lecteur avisé. Il contient un badinage ou plutôt une flatterie à l'adresse de Nicolò. Augustin Carrache connaissait trop bien les œuvres qu'il venait de citer pour les mettre sur le même pied que Nicolò, quelle que fût son estime pour la frise charmante du palais Poggi. Mais il ne faut pas tomber dans un excès contraire. Le reste du sonnet correspond bien à ce que nous savons des Carrache et de leur éducation. Le dessin de l'école romaine, ils l'ont appris par les

1. Malvasia, t. I, p. 379.

2. Che farsi un buon pittor branca et desia
Il disegno di Roma abbia alla mano,
La mossa coll'ombrar veneziano
E il degno colorir di Lombardia.
Di Michel Angiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Di Correggio lo stilo puro e sovrano
E di un Raffael la vera simmetria
Del Tibaldi il decoro e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare
E un po di grazia del Parmigiano
Non senza tanti studie tanto stento,
Si ponga solo l'opre ad imitare
Che qui lascioci il nostro Niccolino.

(Malvasia, t. I, p. 159.)

3. Janitschek, Die Malerschule von Bologna, dans Dhome, *Kunst und Künstler*, Leipzig, 1879, in-4°, t. II, p. 11.

œuvres de Jules Romain à Mantoue ; pour les Vénitiens et les Lombards, c'est-à-dire les Parmesans, on sait quelle avait été leur impression à Parme et à Venise. Les éloges qu'ils adressent aux autres peintres sont assez justes. La place qui est donnée à Tibaldi ne nous surprend pas, car nous savons l'influence qu'ont eue les peintures du palais et de la chapelle Poggi sur les artistes qui ont suivi.

Ce sonnet amène à parler de l'éclectisme des Carrache. On a prétendu sur la foi de ces vers que ces artistes avaient substitué l'éclectisme au maniérisme : ils auraient conseillé à leurs élèves, au lieu d'imiter la manière d'un peintre, de combiner plutôt dans un même tableau le genre de divers maîtres. Nous avons à plusieurs reprises montré que rien n'était moins nouveau. Tous les Bolognais qui ont précédé les Carrache ont été des éclectiques. C'est une tendance du génie bolognais, plutôt studieux et riche de connaissances que naturellement spontané et créateur.

En outre, il faut déterminer ce qu'est exactement l'éclectisme des Carrache. Ils n'ont pas recommandé à leurs élèves l'imitation servile d'un petit nombre de maîtres. Ils ne leur ont pas conseillé de composer des tableaux avec des morceaux pris un peu partout. Mais ils voyaient dans quelle décadence était tombée la peinture de leur époque par excès de facilité, combien elle était devenue superficielle et vide avec des artistes trop ingénieux, tels que Vasari et Frédéric Zuccaro, qui avaient eu du succès et dont l'exemple avait été malheureusement suivi. Ils éprouvaient vraisemblablement ce sentiment que l'on a aux époques où l'art, après avoir donné des chefs-d'œuvre, subit un moment d'arrêt et n'évolue pas. Tout semble avoir été dit et bien dit, et les sources d'inspiration paraissent taries.

La fin du xvi^e siècle italien est une de ces époques. Il semblait que sous le rapport du dessin et de la couleur, il n'y eût aucune découverte à faire. Quelle expression inédite pouvait-on employer ? Dans leur découragement, les Carrache songèrent à maintenir l'art au niveau qu'il avait



Phot. Alinari.

AUGUSTIN CARRACHE
La communion de saint Jérôme.
Bologne. Pinacothèque.

atteint et à l'empêcher de tomber au rang où le mettaient les innombrables barbouilleurs de tableaux d'église et de fresques. Les œuvres des grands maîtres étaient comme une grammaire. On n'avait qu'à l'apprendre pour bien peindre. A défaut d'inspiration, il fallait arriver à la correction : tels ces livres vides de pensée et d'invention, mais dont le style est inattaquable. Tous les sujets étaient rebattus, autant les traiter d'une façon impeccable. On ne pouvait y arriver qu'en connaissant les artistes célèbres, les bons auteurs, en s'assimilant vraiment leur génie et non plus en se contentant de réminiscences superficielles. Ces études habitueraient leurs élèves au travail et à la patience. En somme, puisque des génies semblaient refusés à cette époque, mieux valait après tout de bons écoliers, possédant bien la technique de leur art plutôt que des êtres présomptueux et sans aucun fond.

Cette période de 1585 à 1595 peut se diviser en deux parties : l'une qui va de 1585 à 1589 et qui, elle-même, est encore une période d'essais où les Carrache imitent d'assez près les maîtres dont ils s'inspirent. L'autre comprise entre 1589 et 1595, où l'assimilation est faite et où leur talent se montre sous sa forme définitive, fortifié par tout ce qu'ils ont appris. Nous ne pouvons énumérer toutes les œuvres qu'ils ont composées à ce moment de leur vie. Nous citerons les plus marquantes. Lodovico donne deux de ses meilleurs tableaux : *la Madone degli Scalzi* et *la Madone entourée de Saints et d'Anges musiciens*, qui se trouvent à la Pinacothèque de Bologne. Ils montrent, principalement le second, l'influence de Corrège, qu'on remarque dans les effets de clair-obscur et en ce qui concerne les personnages. Dans la deuxième *Madone*, le décor aux colonnes de marbre et le vol ailé des chérubins rappellent les maîtres Vénitiens. Quant à Annibal, il imite directement. L'*Assomption* peinte en 1587 pour la confrérie de Saint-Roch à Reggio (musée de Dresde) et *la Pietà* pour les capucins de Parme (musée de Parme) procèdent de Corrège. L'*Assomption* de

la Pinacothèque de Bologne est un pastiche de Paul Véronèse. La figure de la Vierge, son riche costume, la lumière qui éclaire le tableau en témoignent nettement. *La Madone avec Jésus, saint Jean, sainte Catherine et saint Jean l'évangéliste* présentent un mélange éclectique. La Vierge et saint Jean offrent des types à la manière de Jules Romain. La grasse et blonde sainte Catherine, avec son vêtement éclatant, est empruntée à Véronèse.

La fin de cette période est marquée par le voyage d'Augustin qui partit à Venise pour des travaux de gravure. Sa *Mise en Croix*, d'après Tintoret, avait fait sa réputation. Malgré les libertés prises avec l'original, Tintoret avait été très satisfait. Augustin allait volontiers à Venise où il avait de nombreux amis. De plus, lors de son dernier séjour, il avait noué des relations avec une jeune femme, Isabelle, qui habitait la paroisse Sainte-Lucie, et dont il avait eu un fils, Antonio (né en 1583).

De 1589 à 1597, les Carrache fournissent quelques-uns des tableaux qui comptent parmi leurs chefs-d'œuvre : Louis donne la *Prédication de saint Jean* ¹, sa *Vision de saint Hyacinthe* ², la *Cène* et la *Vision de saint Pierre* pour la *foresteria* de San Michele in Bosco. Annibal peint en 1593 la *Madone apparaissant à sainte Catherine et à saint Luc* pour la confrérie de Reggio ³, et la *Résurrection du Christ* pour la famille Lucchini ⁴, puis, probablement en 1595, la plus belle et la plus imposante de ses grandes compositions, le *Saint Roch* du musée de Dresde. Augustin crée *La dernière Communion de saint Jérôme* ⁵.

Plusieurs ensembles furent entrepris à cette époque par les trois Carrache. C'est tout d'abord la chapelle Gessi à Saint-Barthélemy ⁶. Cette décoration comprenait trois

1. 1592. Musée de Bologne.

2. Musée du Louvre.

3. Louvre.

4. Louvre.

5. Musée de Bologne.

6. Malvasia, t. I, p. 392.

tableaux : un *Presepe* dû à Augustin, une *Adoration des Mages* et une *Circoncision* attribuées tour à tour à Annibal et à Louis.

Il faut citer immédiatement après quatre tableaux elliptiques commandés par le duc de Modène, vraisemblablement pour orner une pièce du palais des Diamants¹. Ils représentent : *Vénus et Pluton*, *Flora et la Nymphe Opis*. Ils ont passé longtemps pour être des Carrache. Olivier Dauphin, qui les a gravés, et Malvasia les leur attribuent. Mais, d'après M. Venturi, *Vénus et Pluton* seuls seraient l'œuvre des Carrache. Les deux derniers sujets seraient dus à leur disciple Cavazone. Ce sont quatre grandes figures traitées dans le genre et avec l'ampleur des plafonds vénitiens. Ces *tondi* doivent être signalés, car, avec eux, les Carrache débudent dans un genre de décoration différent de celui qu'ils avaient conçu jusqu'alors.

La décoration du palais Magnani², que Domenico Tibaldi venait de bâtir en 1597, comportait une grande salle et plusieurs cheminées. Elle fut conduite par Louis et par Annibal. Augustin n'y contribua que pour une faible part avec deux fresques et une cheminée.

Tout autour de la grande salle règne une large frise qui figure des tableaux alternant avec des atlantes. C'est le même système qui avait été déjà employé au palais Fava, mais on trouve ici beaucoup plus d'ingéniosité et de variété. Ainsi, au lieu de peindre des sujets intermédiaires en camaïeu, monotones et gris, les Carrache ont représenté des atlantes couleur de marbre blanc. Ils semblent supporter la corniche supérieure et ils sont entourés d'enfants couleur chair qui supportent des guirlandes de fruits aux teintes naturelles. Débordant sur l'encadrement inférieur, ces guirlandes en rompent la monotonie. M. Tietze

1. A. Venturi, *La Galleria estense in Modena*, p. 42.

2. Malvasia, *Felsina*, t. I, p. 372-396; H. Tietze, *Annibale Caracciis Galerie im Palazzo Farnese...*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, 1906, p. 57.

croit pouvoir les attribuer à Annibal. Il y a, en effet, dans ces figures décoratives une vigueur, un accent juvénile, un sens du modelé, que l'on ne trouve pas chez Louis, plus froid et plus terne, et chez Augustin, moins ferme.

Pour les compositions, la part de collaboration d'Annibal a été indiquée par Malvasia. M. Tietze, qui a examiné les fresques de près, croit que l'on peut se fier à l'auteur de la *Felsina*. Annibal peut revendiquer les sujets 1, 3, 6, 7, 9, 11 et 14. Suivant M. Tietze, à Louis reviennent les compositions 2, 4, 10, 12, et à Augustin les numéros 5 et 18. Pour la fresque 13, placée entre les deux fenêtres, elle est à peu près invisible. D'après le critique allemand, elle doit être attribuée à Louis ou à Augustin.

Voici ce que représentent les dix-huit tableaux¹ :

1. Sur les bords du Tibre, la louve allaite Romulus et Remus.
2. Le combat de Remus avec les bergers voleurs de troupeaux.
3. Remus est conduit au roi Amulius.
4. La mort d'Amulius.
5. Romulus donne asile à tous les fugitifs venus des villes voisines.
6. La fondation de Rome.
7. Le rapt des Sabines.
8. Romulus consacre à Jupiter Feretrius les dépouilles du roi Acron.
9. Le combat avec les Sabins.
10. La mort de Tatius tué par les Laurentins.
11. La peste.
12. Le chef des Véïens, prisonnier, est conduit au Capitole.

1. V. *Pitture de Carracci nel palazzo Magnani in Bologna e intagliate da Chatillon, Le Pautre, Mignard et Boulanger, 1659; Il fregio della sala Magnani disegnato e pubblicato in litografia da Frulli e Cenestrelli, Bologne, 1835.*

13. Le triomphe de Romulus précédé de douze licteurs et suivi de trois cents gardes.

14. L'apparition de Romulus à Proculus et la déification du héros.

Chaque scène est expliquée par une devise latine placée au-dessous.

Les parties décoratives sont peut-être les mieux réussies dans cette œuvre qu'elles écrasent¹. Annibal Carrache, pour ses *putti* et aussi pour ses atlantes, s'est souvenu avec bonheur de l'admirable salle peinte par le Corrège au couvent Saint-Paul de Parme. Pour les tableaux proprement dits, l'on peut faire des réserves. Comme le fait remarquer M. Tietze, il y a des analogies entre le style de cette salle et celui de la plupart des peintures murales contemporaines. Les Carrache semblent avoir peint ces fresques moins consciencieusement que leurs tableaux. Sans doute jugeaient-ils que c'était là pure décoration qui ne devait pas être regardée de très près et qui demandait moins d'application. Le dessin est assez défectueux. Les personnages sont tout d'une pièce. Leurs vêtements sont raides avec des plis indiqués sommairement. Les contours manquent de correction. Quant aux figures, elles sont assez uniformément inexpressives avec leurs chevelures blondes et leurs grosses joues. Ce qui produit l'impression la plus agréable, ce sont les paysages qui forment le fond de chaque scène. Ils montrent chez les Carrache un véritable sentiment de la nature sur lequel nous aurons à revenir.

La belle cheminée de la salle (car les autres sont insignifiantes) est décorée d'un tableau d'Annibal. Elle porte la date de 1592. Nous pouvons supposer avec M. Tietze que cette date indique l'achèvement des peintures du palais Magnani.

Le succès fut très grand, à ce que rapporte Malvasia. Les

1. « Tanti et tali sono gli aggiunti, gli abbellimenti, gli ornati che le riferite storie presso di essi un nulla sembrano » (Malvasia, t. I, p. 396).

rivaux¹, Fontana en tête, durent s'incliner et dissimuler leur dépit. Les éloges s'adressaient beaucoup plus à Augustin qu'à Annibal qui dès lors aurait été jaloux de son frère. Mais, une fois de plus, il faut tenir compte de la partialité ridicule de Malvasia à l'égard d'Annibal.

Les travaux au palais Sampieri occupèrent les Carrache pendant les années 1593 et 1594. Il s'agissait de décorer trois chambres de vastes dimensions au rez-de-chaussée du palais. Chacune devait avoir une fresque au plafond et sur le manteau de la cheminée. La première pièce fut confiée à Louis, la troisième à Augustin. Dans la seconde Annibal exécuta le plafond et Augustin la cheminée.

Les *tondi* du duc de Modène avaient été leur premier essai dans un genre de vaste peinture à un ou deux personnages de grande taille, qui contrastait avec les tableaux peuplés de petites figures et plaqués le long d'une frise, le système décoratif de leurs débuts.

Les peintures du palais Sampieri sont inspirées en grande partie de la légende d'Hercule. Les Carrache abordent un nouveau genre : le genre michelangelesque, avec des corps puissants et exagérément musclés, dont Tibaldi, le « Michelagnolo riformato », avait pu, au Palais Poggi, leur donner un aperçu lointain. Ils ne furent pas au-dessous de leur tâche.

Louis Carrache fut moins heureux que ses deux cousins. Son *Hercule et Jupiter* montre de la grandiloquence et de la boursofflure ; il trahit aussi de la maladresse et de l'indécision. Augustin s'est bien mieux tiré de l'imitation d'un modèle dangereux dans son *Titan frappé par la Foudre*, qui est d'un dessin très vigoureux et très net, et dans les deux épisodes d'*Hercule et Atlas* et d'*Hercule et Cacus*. Il fait se contracter les muscles, il essaie les contorsions les moins ordinaires, comme pour nous montrer sa virtuosité d'artiste et sa science anatomique.

1. V. les propos de Fontana, *Felsina*, t. I, p. 397.

Le plafond peint par Annibal est intitulé : *Virtus negata tentat iter via*. Du haut d'un rocher escarpé, Hercule tend la main vers une sphère de nuages, qu'une figure féminine fait remonter dans les airs. M. Tietze¹ professe pour ce plafond une admiration que nous ne partageons pas entièrement. La recherche du coloris est certainement intéressante. Annibal a baigné sa fresque dans un ton orangé qui a permis de beaux effets de lumière sur les visages de la déesse et du héros, mais on goûte beaucoup moins les oppositions violentes et criardes du bleu du ciel, du bleu, du rouge et du blanc aveuglant des vêtements de la femme.

Pour compléter la liste des décorations exécutées par les Carrache pendant cette période, nous devons citer les travaux de Louis dans la chapelle de Saint-André à Saint-Dominique de Bologne, où il exécute une série importante qui a disparu, sauf une *Pietà*, et dont il ne nous reste même pas la description. Au couvent de S. Michele in Bosco où, dix ans plus tard, il donnera l'ensemble imposant de la cour octogonale, il peint en 1592, pour le réfectoire de l'hôtellerie, de la *foresteria*, une fresque murale le *Repas dans la maison de Simon* et au plafond la *Vision de saint Pierre*. Il en subsiste à peine des traces. Au palais Marescalchi, où il y avait des œuvres de Tibaldi, où le Guide plus tard travaillera, Annibal a décoré des cheminées.

C'est vraisemblablement à la fin de 1595 qu'Annibal, suivi bientôt après par Augustin, quitta sa ville natale pour Rome. Ces trois artistes, qui ont jusqu'à présent collaboré d'une façon si étroite que l'on détermine mal la part de chacun d'eux, vont suivre des routes différentes. Même les deux frères ne resteront point longtemps ensemble, on verra pour quelles raisons.

Mais, avant que Louis et ses cousins ne se soient séparés, nous devons embrasser d'un coup d'œil leur œuvre commune et en dégager les éléments essentiels, afin de

1. Tietze, *art. cité*, p. 62.

comprendre le rôle que les Carrache ont joué dans l'histoire de l'art. Ils sont arrivés en 1595 à la parfaite maturité de leur talent et ce travail nous est possible.

Si, après avoir vu leurs différentes œuvres, nous essayons de rassembler et de coordonner les impressions que nous avons éprouvées, nous arrivons à faire plusieurs remarques qui nous permettent de déterminer ce qu'on peut appeler le genre Carrache.

A propos des influences qu'ils ont subies, il a été déjà question de la technique de leurs œuvres. On peut ajouter les observations suivantes : Leur dessin est très nettement marqué. Si parfois, principalement chez Louis, il manque de fermeté et est un peu flottant, le contour n'en est pas moins vigoureusement tracé. Ils relèvent, à travers Tibaldi et Bagnacavallo, de Raphaël et de l'école romaine. Leur coloris rappelle celui des Vénitiens. C'est à ceux-ci qu'ils empruntent les étoffes brillantes, aux teintes vives, mais les chairs et aussi les fonds sont peints d'une façon plus assombrie. Pour le modelé, ils doivent beaucoup au Corrège. Ils essaient, comme tant d'autres, de saisir le secret de cette lumière qui semble baigner les corps, mais parfois aussi ils traitent le nu d'une façon vénitienne, avec plus d'énergie, comme dans la *Bacchante* des Offices.

Pour la composition, la distribution des personnages, ils suivent Raphaël. Leurs *Assomptions*, leurs *Ascensions* sont divisées en deux parties avec des groupes opposés. La disposition en pyramide employée par tous les classiques d'Italie et de France se retrouve chez eux, dans la *Madonna degli Scalzi* par exemple. Mais ils ne s'en font pas une obligation et dans un bon nombre de tableaux, ils s'en affranchissent. Comme les Vénitiens, ils disposent les groupes beaucoup plus librement. A l'occasion, ils savent former cette sorte de vague humaine, ondoyant dans un élan commun, telle qu'on la trouve chez les maîtres de la ville des Lagunes. Annibal nous en donne un exemple dans le *Saint Roch* de Dresde.

On doit rechercher maintenant de quelle façon les Carrache, dans leurs tableaux, ont conçu le milieu où vivent leurs personnages et ces personnages eux-mêmes. Pour le décor architectural, les Carrache témoignent d'une médiocre invention. Ils ne connaissent l'antiquité que par quelques moulages et par les estampes ; ils l'ignorent, n'étant pas allés à Rome. Mais durant leur séjour à Venise, ils ont été frappés de la richesse des monuments et plus encore de ceux que représentent les tableaux. Dans le *Saint Roch*, dans le *Saint Jérôme*, dans la *Madone avec les anges*, nous retrouvons les constructions conçues par l'imagination de Véronèse, les portiques, les colonnes de marbre aux riches chapiteaux corinthiens. Sous ce rapport, ils ne témoignent d'aucune personnalité.

En représentant la nature, ils montrent une originalité autrement grande. Ils l'ont sentie et ils ont su la rendre. C'est ce qui les distingue des maniéristes. Par là, ils s'écartent non seulement de leurs prédécesseurs bolonais, Tibaldi, Bagnacavallo, mais aussi de la plupart des italiens du xvi^e siècle, de Jules Romain, de Michel-Ange et des imitateurs de celui-ci, qui se proposèrent l'homme pour unique objet. Seuls, quelques Vénitiens avaient fait une part à la nature dans leurs œuvres. Entre autres, Titien avait représenté les aspects de son pays natal, la terre de Cadore. Il y a de plus les Bassan avec qui Augustin et Annibal étaient liés d'amitié et avec qui ils ont des affinités, tout au moins comme paysagistes. Dans certaines scènes de chasse et de pêche dues aux Carrache, on retrouve la lourdeur et le coloris épais et assombri des Bassan. Les estampes de Cort et son séjour à Venise ont fait connaître à Augustin et par suite à son frère les œuvres de Muziano où l'on voit de grands paysages avec des bois, des rivières et des rocs escarpés. Cort lui a révélé aussi les flamands, souvent les moins bons, il est vrai, et le sentiment qu'ils ont d'une nature simple et fraîche.

Bien que les paysages des tableaux d'Augustin¹ et de Louis méritent plus que l'estime, ils ne peuvent rivaliser avec ceux d'Annibal. A Rome ce dernier va subir une transformation générale. Sa conception du paysage se modifiera. Malgré la difficulté où l'on se trouve de dater ses œuvres, on peut dire que celles de la période bolonaise sont plus simples, d'un goût plus rustique. Son modèle était, aux portes de Bologne, cette campagne émilienne qui s'étend le long des contreforts de l'Apennin. Elle n'a pas la majesté des environs de Rome, la délicatesse de la Toscane, ni le charme des lacs de Lombardie, mais elle offre un caractère de beauté robuste avec les larges croupes de ses collines dont les lignes ondulent. Lorsqu'elle ne sert pas de décor à un épisode religieux, elle encadre une scène de chasse ou de pêche. Au Louvre il y a deux excellents spécimens de ce genre-là. Préservés de la chaleur de l'été par les ombres du bois, sur le bord d'un ruisseau, des gentilshommes et des dames se livrent à leurs divertissements favoris. Des dessins à la plume nous montrent qu'Annibal s'intéressait à la vie des paysans. L'un d'eux, très remarquable, que possède la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, représente deux bergers assis à l'orée d'un bois ; devant une vaste plaine, où un de leurs compagnons vient à leur rencontre, ils assistent à un combat de boucs.

A Rome, Annibal, subissant l'influence du milieu, exécutera des paysages d'un caractère plus grandiose et plus noble. L'Ermitage de Saint-Pétersbourg, le Prado de Madrid, la National Gallery de Londres sont particulièrement riches en œuvres de cette sorte. Le fond de ces paysages est formé par des collines aux assises puissantes, couronnées de maisons entourées d'arbres. Le peintre intro-

1. Augustin Carrache avait dessiné nombre de paysages. Le duc François III de Modène en possédait une série. « LXXXV. Un libro in foglio di pag^e quarant'una, sono disegni cinquantasette rappresentante paesi, e vedute di diversi autori fiamenghi, e molte di Agostino Carracci » (Inventaire cité dans Venturi, *La Galleria Estense*, p. 361).

duit les grandes constructions, les *fabriques*. Il cherche les éléments pittoresques, les grands rochers, les cascades, parfois des ruines comme dans une toile que possède le Kaiser Friedrich Museum de Berlin. Mais il ne tombe pas dans le conventionnel, ni dans la fausse grandeur. On retrouve même dans ces tableaux une certaine bonhomie. Les petits personnages qu'on aperçoit, exécutent des actions simples. Dans un tableau du musée de Madrid, on voit une rivière au cours sinueux avec des pêcheurs dans des barques. Dans le *Christ et la Samaritaine* du musée de Vienne, on distingue à l'horizon des fermes, et des paysans occupés à leurs travaux habituels.

Au sujet de ces paysages, une question assez difficile à résoudre est de savoir si Annibal Carrache a eu des collaborateurs. On a parlé de Paul Bril pour certains tableaux¹ où le peintre bolonais n'aurait exécuté que les personnages. Nous avons cherché les preuves de cette assertion. Nous ne les avons pas trouvées dans les historiographes des Carrache. C'est à Rome seulement qu'Annibal a pu se trouver en contact avec Paul Bril ; or, il avait peint déjà des paysages. Il n'avait donc pas besoin du concours de l'artiste flamand. Celui-ci a pu seulement lui donner d'utiles indications, pour ce qui concerne une plus harmonieuse disposition des plans ainsi qu'un éclairage mieux calculé de l'ensemble.

Quoiqu'il en soit, scènes et décors sont tellement bien fondus qu'ils semblent de la même main. Nous croyons qu'Annibal Carrache a bien créé ces paysages, dont le Poussin s'inspirera. Il suffit d'avoir vu la *Fuite en Égypte* de la galerie Doria pour s'en convaincre.

Annibal s'est intéressé à tous les êtres qui vivent dans la nature. Dans ses tableaux, et principalement dans ses tableaux de scènes champêtres, Annibal a montré des animaux, des oiseaux ou des poissons².

1. Notamment le *Pan et Syrinx* de la collection Bridgewater.

2. On retrouverait le même goût chez Augustin. Une de ses très bonnes estampes, une étude de chien, fait regretter qu'elle constitue un essai isolé.

Ce sentiment de la nature était chez les Carrache une de leurs façons d'aimer la vérité. Le discrédit déplorable dans lequel ils sont tombés, est dû en partie aux idées fausses qui ont régné sur leur compte, aussi bien au temps où on les admirait qu'à l'heure actuelle où on les rabaisse. On en fait les représentants d'un genre pompeux et noble, raison de leur succès autrefois, motif de leur défaveur actuelle. Or, ce sont très souvent des réalistes. Ils ont voulu justement chasser de la peinture italienne le pathos et l'enflure. On fait au Caravage seul, l'honneur d'avoir ramené le réalisme dans l'art de son pays, à la fin du xvi^e siècle. Mais un tel mérite revient aussi aux Carrache. Une objection que nous attendons, est que le Caravage a agi avec plus de force que les Carrache et qu'il a été exclusivement un réaliste, tandis que les Carrache se sont arrêtés en chemin, au nom du bon goût. On reprendra le mot d'Annibal sur la *Judith* du Caravage : « Troppo naturale ». Mais on peut répondre que le réalisme ne consiste pas seulement à peindre exclusivement des rixes ou des scènes de cabaret, et de représenter la Vierge mourante sous l'aspect d'une hydropique. Et quant au mot d'Annibal, il ne faut pas y attacher une grande importance, car lui aussi sut être, à l'occasion, « troppo naturale ».

Le réalisme des Carrache se retrouve à chaque instant dans leurs œuvres. Chez Louis, le plus idéaliste des trois, nous voyons, par exemple, le *bambino* de la Vierge degli Scalzi. C'est une physionomie de pauvre petit enfant du peuple, malade et fiévreux. Pour Augustin, nous citerons le *Saint Jérôme*, un vieillard au corps desséché et ridé, aux membres décharnés, dont Augustin a rendu l'aspect avec une patiente exactitude. Bellori affirme² qu'Augustin poussa le scrupule jusqu'à donner des traits d'Esclavon à saint Jérôme qui est né en Dalmatie. Pour

1. V. par exemple le *Mangeur de fèves* de la Galerie Colonna.

2. Bellori, *Vite*, p. 61.

Annibal, la preuve nous paraît encore plus facile à fournir, même sans faire appel à des tableaux purement réalistes, comme le *Mangeur de fèves* de la collection Colonna; mais que l'on prenne un de ses chefs-d'œuvre religieux, l'*Aumône de Saint Roch*, on y retrouve l'esprit de réalisme, la recherche du détail vrai, dût-il être choquant. N'est-elle pas réaliste, la représentation de tous ces personnages en proie à la misère et à la maladie, et particulièrement ce groupe d'un homme charriant un pestiféré dans une sorte de brouette?

On a dit combien Annibal aimait la vie de la rue et combien il prenait de plaisir en compagnie des gens du peuple. Le recueil *Le arti di Bologna*¹ est le fruit de ses promenades dans les divers quartiers de Bologne et de ses entretiens avec les passants. Ces gravures nous montrent quel esprit d'observation possédait Annibal. Elles sont en même temps un document des plus précieux pour l'histoire de Bologne. Les artisans, les vendeurs ambulants défilent devant nous.

Une autre preuve de l'esprit réaliste d'Annibal se retrouve dans ce conseil qu'il donnait à ses élèves de faire des caricatures, un excellent moyen pour apprendre à saisir sur le visage d'une personne, le trait essentiel qui détermine sa physionomie propre et qui reflète son caractère.

Les Carrache se sont en effet préoccupés avant tout de ce que nous pourrions appeler le réalisme moral. Ils ont été attirés par le côté psychologique de leur art. Les portraits qu'ils ont peints en font foi. Nous avons déjà vu que les Bolonais, dénués de bien des qualités nécessaires pour être au point de vue plastique des artistes supérieurs, ont laissé des portraits d'un grand intérêt. Au moment même où les Carrache parvenaient à la célébrité, la fille du vieux Fontana, Lavinia, obtenait un grand succès en représentant les principaux personnages de la cour pontificale et de la

1. *Le arti di Bologna, disegnati da Annibale Carracci ed intagliate da Simone Guilini*, Rome, 1740, in-f^o.

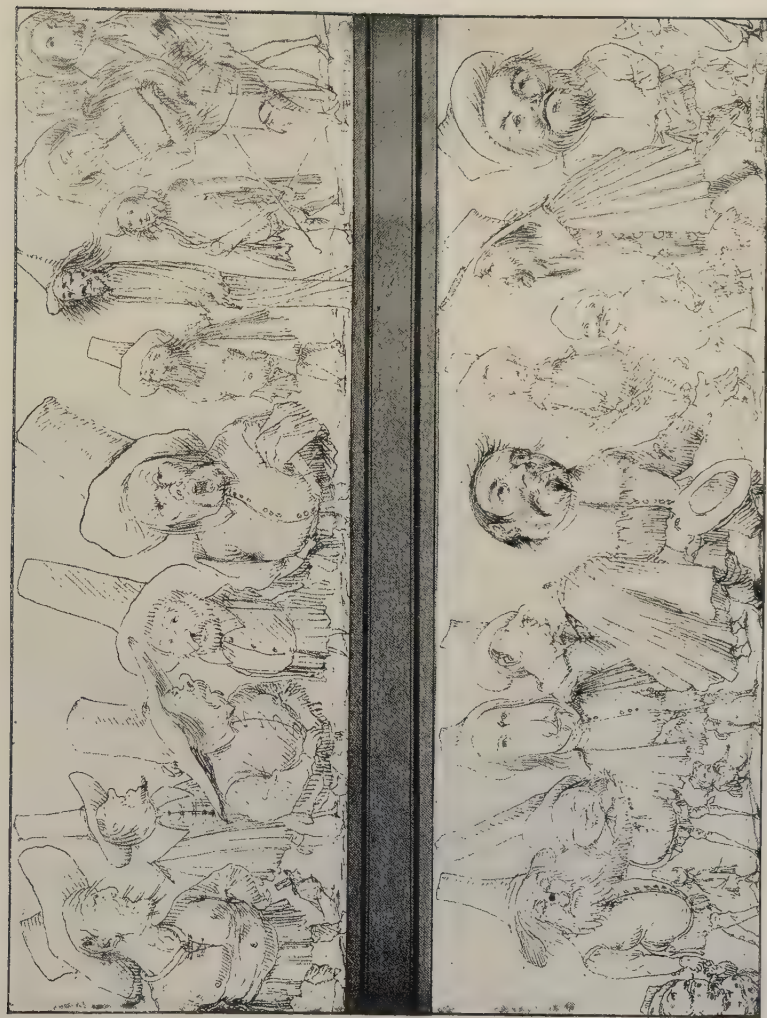
noblesse romaine. Ce don commun aux principaux artistes de l'école qu'ils devaient illustrer, les Carrache le possédèrent au plus haut point. Il est regrettable qu'ils n'aient laissé que quelques témoignages de leur habileté en ce genre, comme par exemple le très beau portrait de la marquise Guicciardini du musée de Berlin¹.

Ils témoignèrent d'une pareille préoccupation non seulement dans leurs portraits, mais en général dans leurs autres œuvres, principalement dans leurs tableaux religieux qui sont en majorité. M. Marcel Reymond a dit : « Leur vrai mérite, c'est d'avoir fait un art logique, c'est d'avoir compris que la forme doit être la servante fidèle de la pensée² ». Ils se distinguent aussi des maîtres qu'ils ont imités : des Vénitiens, de Corrège, qui représentent uniquement la vie extérieure, les enchantements des couleurs et des jeux de lumière ; des élèves de Raphaël, de Jules Romain et aussi de la génération précédente des Bolonais qui se bornent à établir de savantes compositions. Chez ces divers artistes, tout était purement plastique. Les Carrache ramènent la peinture à un but moral.

C'est par cet effort de pénétration psychologique qu'ils ont tant plu à nos Français du XVII^e siècle qui s'intéressent plus à l'étude de l'âme qu'aux spectacles les plus magnifiques du monde extérieur. C'est pour cette raison qu'ils sont antipathiques à notre époque, où l'on ne demande à la peinture que de simples jouissances plastiques et la solution de certains problèmes de clair-obscur ou de décomposition de la lumière. Avec les Carrache, on ne voit plus de *Noces de Cana*, représentations de banquets somptueux où les figures des convives sont vides d'expression, plus de *sacre conversazioni* où les saints semblent distraits et occupés à bien prendre la pose. Les Carrache cherchent avant tout la vérité dans l'expression des sentiments. Ils se préoccu-

1. Par Augustin.

2. Marcel Reymond, L'école bolonaise, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1900, p. 118.



ANNIBAL CARRACHE

Charges. — Dessins à la plume.

Paris, Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

pent moins du reste et notamment de la vraisemblance du décor qui accompagne l'épisode représenté. Ainsi dans la *Dernière communion de saint Jérôme*, Augustin tâche de donner à son personnage l'expression exacte d'un vieillard mourant à qui la joie de recevoir l'hostie désirée donne une force dernière, mais il le fait mourir sous un magnifique portique, ce qui est contraire à toute réalité. C'est, en somme, la même insouciance que l'on retrouve chez nos auteurs tragiques du siècle suivant.

La vraisemblance morale préoccupe les Carrache, la vraisemblance physique (état de maladie, de vieillesse, âge) également. Les particularités ethnographiques sont observées par eux ¹. L'architecture du décor, nous l'avons vu, leur est par contre indifférente.

Leurs tableaux religieux offrent un répertoire de têtes d'expression : extase, souffrance, recueillement, bonté, pitié, toute la gamme des sentiments existe chez les Carrache. Leurs élèves n'auront qu'à s'en inspirer.

Ceci nous amène à parler du sentiment religieux de leur œuvre. Dans un article déjà cité, M. Marcel Reymond ² fait des Carrache et des Bolonais en général, les porte-paroles de la Contre-Réforme, les restaurateurs de la peinture chrétienne. M. Lemonnier ³ a fait les réserves qui convenaient au sujet de cette thèse. Il a démontré que le rôle attribué par M. Marcel Reymond aux Carrache revenait bien plutôt au Baroque, « le grand représentant, dit-il, de cet art jésuitico-mystique ». Les Carrache et leurs successeurs n'avaient fait que suivre Raphaël et le classicisme ⁴.

1. Ainsi, dans le *Saint Jérôme*, Augustin, on vient de le voir, a fait attention à l'origine de saint Jérôme et lui a donné les traits d'un Esclavon. Le personnage turc qui est derrière le saint offre également une physionomie intéressante.

2. M. Reymond, *art. cité*, p. 117 et 118.

3. H. Lemonnier. A propos des Carrache et de l'art italien du XVII^e siècle, dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, année 1911, p. 51.

4. Ainsi M. Marcel Reymond fait un mérite aux Carrache d'avoir débarrassé les tableaux religieux des portraits des donateurs. Leurs tableaux en

En résumé, l'art des Carrache correspond bien à l'esprit de leurs contemporains. Dans une partie précédente, en étudiant l'âme italienne dans ses manifestations diverses à la fin du xvi^e siècle, nous avons dit combien il convenait d'être prudent en jugeant une période très complexe. Il ne faut point s'abuser, comme on l'a fait trop souvent, sur les conséquences de la Contre-Réforme. Elles ne furent pas toujours aussi importantes qu'on veut bien le dire, ni aussi durables. Il y eut un moment où l'âme catholique, devant les progrès du protestantisme, sembla se ressaisir. C'est l'époque des papes rigoristes Paul IV et Pie V, en Italie, à laquelle correspond en France la période la plus aiguë des guerres de religion et la Saint-Barthélemy. C'est l'heure où Ammanati écrit la lettre dont nous avons parlé. Mais toutes ces bonnes résolutions ne durèrent pas. De même que Savonarole n'avait pu empêcher l'épanouissement de la Renaissance, de même l'esprit du Cinquecento survécut au Concile de Trente, et, l'heure des austérités passée, l'humanisme et la galanterie reprirent leur place en Italie, leur terre d'élection.

Il est un fait certain, l'esprit d'athéïsme, ainsi que les sentiments irrégieux qui fleurissaient vers 1530, même au milieu de la cour pontificale, ont à peu près disparu à la fin du siècle. On accepte l'autorité du clergé, on a plus de dévotion, mais les mœurs restent celles d'autrefois. Les Carrache étaient de bons et sincères chrétiens. Leurs fins, on va le voir, furent édifiantes. Ils ont peint des sujets religieux avec conviction et avec le désir d'édifier, mais ils ne se firent point scrupule de décorer les palais Fava, Sampieri ou Magnani et plus tard — ceci concerne Annibal — de peupler la Galerie Farnèse de déités amoureuses.

Ils ne sont pas mystiques, il s'en faut. Leur art religieux

sont généralement exempts, mais il ne faudrait pas tirer de ce fait une règle fixe. On trouverait des exceptions : la première œuvre exécutée par Annibal pour le cardinal Farnèse est un *Christ trônant avec les Anges*, et l'on voit saint Edouard présenter le jeune prélat.

est sincère et sans emphase. Nous n'y trouvons pas ce « pathos de vie ecclésiastico-religieuse » dont parle M. Janitschek¹, sauf peut-être dans des *Assomptions* ou des *Ascensions* aux draperies compliquées. La simplicité règne. De même, point d'exaltation. On remarquera que ces artistes n'ont pour ainsi dire pas laissé de tableaux de supplices, de martyres et de crucifixions. L'effusion du sang et l'étalement des blessures auxquelles se complaisent des âmes violentes et fanatiques, ne leur convenaient pas. Leurs conceptions sont calmes, réfléchies et mesurées. Leur idéal religieux est, avant tout, fait de sérieux, de dignité, de gravité, pour reprendre les termes de M. Lemonnier². Leur catholicisme, tout de décence et de réserve, n'est pas très loin de celui des Français du xvii^e siècle.

1. Janitschek, *Die Malerschule von Bologna*, p. 15.

2. *Art. cité*, p. 51.

CHAPITRE IV

ANNIBAL ET AUGUSTIN CARRACHE A ROME LA GALERIE FARNÈSE (1595-1600)

Nous touchons à un moment des plus importants dans la vie des Carrache, celui de leur séparation. Annibal, puis Augustin vont laisser leur cousin seul, ils vont abandonner leur ville natale, quitter l'atelier qu'ils ont ouvert, le milieu dans lequel ils ont vécu, pour se rendre à Rome qu'ils ne connaissent pas encore. Ce moment était venu, il faut l'avouer : ils n'avaient plus rien à faire à Bologne. Cette belle existence de collaboration ne pouvait durer toujours. A ce moment, Augustin a trente-sept ans, Annibal trente-cinq. Ils se sentent en pleine possession de leur talent, capables d'agir par eux-mêmes. Ils savaient ce qu'ils devaient à Louis qui avait fait leur éducation, mais il restait pour eux un maître dont la tutelle pouvait à la longue devenir insupportable, surtout à Annibal dont on connaît le caractère indépendant. Leur entente n'aurait pas duré longtemps : ce qui se passa quelques années plus tard entre les deux frères suffit à nous le prouver.

Même, s'ils étaient demeurés à Bologne, parfaitement unis, comme dans le passé, un avenir sans éclat s'ouvrait devant eux. Malgré l'importance de Bologne comme ville d'études et de raffinement intellectuel, malgré le lustre que lui avait apporté l'élévation à la papauté de Grégoire XIII, le cardinal Buoncompagni, ce n'était pas la ville qui consacrait un artiste. S'ils n'en sortaient pas, ils risquaient

d'y végéter et d'y finir leur vie comme chefs d'une école provinciale sans grand éclat, ce qui fut le sort de Louis. Ils n'y récolteraient ni grands honneurs, ni richesses, ils travailleraient à des prix moyens pour des gentilshommes sans grande fortune, et partant sans générosité, ou pour des couvents peu disposés à se montrer larges.

Rome seule pouvait leur donner la consécration qui manquait à leur talent. On a vu précédemment la place que Rome avait prise en Italie au cours du xvi^e siècle. La Contre-Réforme, en renforçant l'autorité de la papauté, avait fait de cette ville la capitale de l'Italie et celle du monde catholique. Depuis l'élection de Grégoire XIII, nombre des compatriotes de ce pape étaient partis pour la ville éternelle : Tommaso Laureti¹, un Sicilien naturalisé Bolognais, Ottavio Mascherino², Giacomo Laureti³, Baldassare Croce⁴, Antonio Scalvati⁵, la célèbre portraitiste Lavinia Fontana⁶ et enfin Lorenzino di Bologna.

L'occasion d'aller à Rome s'offrit à Annibal et à son frère; ils ne la laissèrent pas échapper, d'autant plus qu'elle était fort belle et qu'ils pouvaient espérer la richesse et la réputation.

1. Baglione, *Vite*, p. 72. Travaux : voûte de la salle de Constantin et salle du Capitole.

2. Baglione, *Vite*, p. 99. Travaux dans les Loges Grégoriennes, sans compter de nombreuses œuvres architecturales au Quirinal, au palais S. Spirito, à la Madona della Scala, au Transtévère, à l'église Traspontina au Borgo.

3. Baglione, p. 172. Peintures de la salle de Constantin et de la Bibliothèque vaticane.

4. Baglione, p. 297. Peinture dans la galerie et les loges du Vatican, à Saint-Jacques-des-Espagnols, à la loge de la Bénédiction, au Latran, à la salle Clémentine, à Sainte-Suzanne, aux Thermes, à Saint-Louis-des-Français, au Gesù, à la Trinità de' Pellegrini, à la Madona de' Monti, à Sainte-Praxède, à S Gio. della Pigna, à Sainte-Marie-Majeure, à Saint-Eusèbe et à la chapelle du Quirinal. † en 1628.

5. Baglione, p. 172. Peintures à la salle de Constantin, à la Librairie vaticane avec Giacomo Laureti et, en outre, des portraits.

6. Sur ses travaux à Rome, voir Baglione, p. 143. Elle ne se contenta pas de peindre toute la haute société romaine, mais elle exécuta des œuvres religieuses à Saint-Paul-hors-les-murs et à l'église de la Paix.

Le Palais Farnèse avait été achevé en 1589 par Giacomo della Porta. Il était resté inhabité jusqu'en 1595, époque à laquelle le cardinal Odoardo vint s'y fixer. A la place d'une terrasse, il fit faire une salle au premier étage, sur le fleuve, et il songea à la faire décorer. Aucun des artistes en ce moment à Rome ne lui plaisait, ni le Josépin, ni Frédéric Zuccaro. Il s'adressa aux Carrache. M. Tietze¹ nous démontre qu'il ne faut pas s'étonner du choix que le jeune prélat fit des Carrache. Les Farnèse connaissaient parfaitement Bologne qu'ils aimaient, où ils avaient des relations, où ils s'arrêtaient en allant à Parme ou en revenant. D'ailleurs les Carrache étaient célèbres dans cette dernière ville, où, on l'a vu, ils avaient fait de fréquents séjours durant leurs années de formation.

Le cardinal Odoardo avait le dessein de les employer dès le début de 1595, puisqu'il l'exprime dans une lettre au duc de Parme, en date du 22 février².

« Ho risoluto di far dipingere la sala grande di questo « palazzo dell' imprese del signor duca nostro padre di gloriosa memoria dalli pittori Carraccioli Bolognesi quali ho « per ciò condotti a miei servitii et fatti venire a Roma « alcuni mesi sono. » Ce fragment de correspondance montre que la première intention du cardinal Odoardo était de faire célébrer d'une façon magnifique les exploits d'Alexandre Farnèse. Les Farnèse n'avaient jamais négligé une occasion de rappeler, dans des fresques, la gloire de leur famille, soit à la Salle Royale du Vatican, soit au rez-de-chaussée du Palais Farnèse même et au château de Caprarola par les Zuccheri, soit au Palais public de Bologne.

Le dernier membre de phrase nous laisserait supposer que les Carrache, au service du cardinal depuis la fin de 1594, étaient déjà partis pour Rome. Mais d'autre part, une lettre d'Annibal à la Congrégation de Saint-Roch à Reggio, pour

1. Tietze, *Annibale Carracis Galerie*, art. cité, p. 61.

2. Naples, Archives, Carte Farnesiane, fasc. 1324, cité par Tietze, p. 54.

laquelle il peignait le *Saint Roch distribuant des aumônes*, indique qu'il se trouvait à Bologne en juillet 1595¹. Il dit qu'il doit aller à Rome servir le cardinal Farnèse « questa prossima state »².

L'accord est conclu avec le cardinal. Annibal a hâte de partir, ou tout au moins il est pressé par son protecteur, puisqu'il propose à la congrégation de faire terminer le saint Roch par Louis et par Augustin. Le mandataire de la congrégation refusa, ce qui put retenir Annibal quelque temps encore, car il avait promis l'achèvement de son œuvre par ses deux parents pour le mois de novembre.

On peut donc supposer en toute vraisemblance, malgré l'impossibilité de préciser, qu'Annibal est parti pour Rome à la fin de 1595 et très probablement sans Augustin. Une lettre du duc Rannuccio au cardinal, en date du 8 novembre 1695³ parle d'Annibal comme le seul peintre qu'ait finalement engagé le cardinal.

M. Tietze⁴ émet l'hypothèse très admissible qu'Augustin soit resté quelque temps encore à Bologne ; comme preuve à l'appui de sa supposition, il montre que dans leurs premières œuvres, le Dominiquin et l'Albane, qui entrent à ce moment à l'académie des *Desiderosi*, copient la manière d'Augustin Carrache, plus douce que celle de son frère.

Quelques années plus tard, l'Albane et le Dominiquin devaient rejoindre leurs maîtres à Rome. Il convient de mentionner à ce sujet quels étaient les principaux élèves de l'école des Carrache lors du départ d'Annibal et d'Augustin.

1. Lettre du 8 juillet 1595. Archives de Reggio. Congregazioni varie. San Rocco. Publiée par A. Malaguzzi dans l'*Archivio storico dell'arte*, t. IV, p. 136-137.

2. Malaguzzi, *art. cité*, p. 136. Le contexte de la lettre nous laisse supposer que « prossima state » signifie le présent été plutôt que l'été de 1596.

3. Naples, *Archives*, Carte farnesiane, fasc. 724, mentionnée par Tietze, *Annibale Carracci Galerie*, *art. cité*, p. 57.

4. *Art. cité*, p. 57.

Leurs premiers élèves, ceux de la génération des Lanfranc, des Guerchin, dont Louis seul fit l'éducation, avaient été d'abord Pietro Facini qui était presque de l'âge de ses maîtres¹. C'était un esprit bizarre qui se signala, dès ses débuts à l'académie des Carrache. Il fit de rapides progrès. Il imitait parfaitement le Corrège, nous dit Baldinucci, et il réussissait particulièrement bien les chairs, mais son dessin manqua toujours de fermeté. En tout cas, son caractère fut loin de s'améliorer. Malvasia nous raconte qu'il excita bientôt la jalousie d'Annibal qui eut à son égard de mauvais procédés. Mais on ne doit pas prendre au sérieux les allégations de Malvasia, principalement quand il s'agit d'Annibal. Toujours est-il que Facini alla ouvrir un atelier où il entraîna plusieurs de ses camarades de l'académie Carrache². Les rapports furent dès lors des plus tendus avec ses anciens maîtres et il alla jusqu'à vouloir les tuer³.

Lucio Massari⁴ était passé d'abord par l'atelier de Passerotti, puis il entra chez les Carrache. Il leur témoigna beaucoup plus de reconnaissance et de respect que Pietro Facini, puisqu'il resta jusqu'à la mort de Louis son disciple fidèle. Il fut très lié d'amitié avec l'Albane. Bien que très paresseux, il sut mener à bien une œuvre considérable. Entre autres, il décora une cour du palais Bonfigliuoli, qui, nous raconte Malvasia⁵, excita l'admiration de Coytel et des élèves de l'école de Rome, lors d'une visite à Bologne.

Francesco Brizio⁶ fut également des familiers de Louis

1. 1562-1604. V. Malvasia, t. I, p. 504, et Baldinucci, t. IX, p. 191; Scannelli, *Microcosmo*, p. 332; Campori, p. 196-197; et Marangoni, *Pietro Facini pittore bolognese*, dans l'*Arte*, novembre et décembre 1910.

2. V. Malvasia, les détails sur l'atelier de Facini, *Felsina*, t. I, p. 565.

3. Malvasia, t. I, p. 566.

4. 1569-1633. V. Malvasia, t. I, p. 552; Bellori, p. 54; Baldinucci, t. IX, p. 141-145; Campori, p. 308.

5. T. I, p. 554.

6. 1574-1625. V. Malvasia, t. I, p. 535; Baldinucci, t. IX, p. 137-139.

Carrache, qui lui fit peindre les fonds de ses tableaux. Malvasia cite de lui un grand nombre de tableaux et de fresques et le considère comme un des meilleurs élèves qui soient sortis de l'Académie des Carrache¹.

Innocenzio Tacconi² était apparenté à Louis Carrache. Il suivit Annibal à Rome où il fut un de ses principaux aides. Nous pouvons compléter cette liste des premiers disciples des Carrache par les noms de Giovampaolo Bonconti³, de Panico⁴, qui avaient d'abord suivi l'enseignement de Calvart, et enfin du plus illustre des transfuges de l'atelier du peintre flamand, Guido Reni, le Guide (né en 1575). Quant à l'Albane et au Dominiquin (né l'un en 1578, l'autre en 1581), ils étaient depuis peu à l'atelier des Carrache et il est probable qu'Augustin (s'il demeura quelque temps encore à Bologne, comme nous le supposons avec M. Tietze) et surtout Louis firent leur éducation.

Annibal partit donc seul, ou accompagné de Tacconi, vers la fin de 1595. Nous avons, en traçant un tableau général des arts en Italie quelques années auparavant, dit quelle avait été la part de Rome dans le mouvement général, de Rome qui tend à devenir la métropole de l'art dans la péninsule, la ville où se rassemblent les artistes les plus renommés, où ils viennent en pèlerinage de tous les coins de l'Europe, car les artistes qui font la réputation de cette ville n'y sont point nés. Nous n'avons point à revenir sur ce sujet. Nous rappellerons simplement que depuis l'élection de Grégoire XIII, l'activité des papes avait été très grande, aussi grande sinon plus, dans ses manifestations diverses, qu'à aucune période, même aux plus beaux jours de la Renaissance.

1. « E stato il Brizio uno de' grandi allievi che dalla scuola di Lodovico sia uscito, levatoni i primi quattro Guido, il Menichino, l'Albani ed il Guercino » (Malvasia, t. I, p. 541).

2. Malvasia, t. I, p. 571 et suiv.

3. *Ibid.*, p. 573, 574.

4. *Ibid.*, p. 575 ; Bellori, p. 53.



Phot. Alinari.

ANNIBAL CARRACHE
Le mangeur de fèves.
Rome, Galerie Colonna.

Grégoire XIII et Sixte-Quint s'étaient montrés résolus à transformer la physionomie de la ville éternelle¹. Des quartiers entiers avaient été modifiés par le percement de grandes voies, de longues et larges rues droites vraiment nouvelles pour l'époque². Des monuments s'étaient élevés dans toutes les parties de la cité. Le Vatican avait été augmenté et transformé (achèvement des salles Ducale, Royale et du Consistoire ; la bibliothèque ; un nouvel étage de loges). On avait commencé les palais de Monte-Cavallo et du Latran, de la Sapienza. Les nouvelles églises avaient été embellies et ornées de parties récentes : les façades du Gesù, de Saint-Louis-des-Français, de Saint-André della Valle, de Saint-Jean-de-Latran avec la loge de la Bénédiction, le portique de Sainte-Marie-Majeure, l'église de San Girolamo à Ripetta, la Madonna de' Monti. Dans l'intérieur des églises on avait construit de nouvelles chapelles : la chapelle Sixtine de Sainte-Marie-Majeure, la chapelle Pauline, le plafond de l'église d'Aracœli. Partout des travaux d'édilité, des fontaines (celle des Thermes, celle de Monte-Cavallo), des greniers aux Thermes de Dioclétien, des portes, telles que celles de Saint-Jean-de-Latran, des embellissements de places, souvent avec des obélisques (à Saint-Pierre, à la place du Peuple), des tombeaux, celui de Nicolas IV à Sainte-Marie-Majeure.

Monté sur le trône pontifical après le court interrègne des papes Urbain VII, Grégoire XIV et Innocent IX (1590-1592), Clément VIII Aldobrandini (1592-1605) ne voulut pas demeurer au-dessous de ses prédécesseurs, Grégoire XIII et Sixte-Quint³. Il acheva au Vatican tout ce que

1. V. Baglione, Ed., 1642, p. 4, 6, 34, 58, et Domenico Fontana, *Nel modo tenuto. nel trasportare l'obelisco Vaticano*.

2. La via Gregoriana, la via Sistina, les voies conduisant de Saint-Jean-de-Latran à l'amphithéâtre de Titus, de Sainte-Croix-de-Jérusalem à Sainte-Marie-Majeure, de la porte de Saint-Laurent aux Thermes de Dioclétien à Sant'Antonio, de Sainte-Marie-Majeure à la Madone-de-Lorette.

3. Pour les travaux exécutés pendant son pontificat, V. Baglione, *Vite*, éd. 1643, p. 58-60.

Sixte-Quint avait entrepris, et on lui doit la Salle Clémentine. Il bâtit une partie du palais de Montecavallo, la façade du Capitole ; les collèges des Écossais et Clémentin. Pour ce qui est des églises, il construisit à la Minerve la Chapelle Aldobrandrine pour y mettre les tombeaux de ses parents. En 1600, il devait achever la nef de croisée à Saint-Jean-de-Latran, qu'il dota d'un orgue monumental. C'est sous son règne que s'éleva l'église de Saint-Césaire, voisine de celle de Saint-Sixte. Les architectes furent ceux dont les noms ont été déjà cités : Giacomo della Porta (1541-1604), Martino Lunghi et ses fils, Domenico et Giovanni Fontana, Flaminio Ponzio, Annibale Lippi. Le rôle des sculpteurs, durant cette période, fut moins considérable. Si on met à part les travaux de pure décoration et de stucs que nécessitaient les constructions dont nous venons de parler, les œuvres purement sculpturales sont assez rares.

Dans les dix dernières années qui précédèrent l'arrivée d'Annibal Carrache, Prosper Bresciano¹ avait exécuté pendant le pontificat de Sixte-Quint, le tombeau de Grégoire XIII, aujourd'hui disparu, et le Moïse de la Fontaine Acqua Felice, dont Gio-Battista della Porta² et Flaminio Vacca sculptèrent les bas-reliefs. Taddeo Landini³ avait créé avec la fontaine des Tortues, le monument le plus intéressant de cette époque. Il avait su donner à une statue du pape Sixte-Quint (au palais des Conservateurs) une allure vraiment majestueuse.

A la fin du siècle, ce sont presque exclusivement les tombeaux qui occupent les sculpteurs romains, ou plutôt les sculpteurs installés à Rome. Certains sont remarquables. A la chapelle Sixtine de Sainte-Marie-Majeure travaillèrent Lionardo da Sarzana⁴ et Valsoldo⁵ dont les statues de

1. Baglione, *Vite*, p. 42.

2. *Ibid.* p. 74.

3. *Ibid.* p. 63.

4. *Ibid.* p. 90.

5. *Ibid.* p. 79.

Pie V et de Sixte-Quint sont bien en harmonie avec un ensemble somptueux. Deux Flamands, Gilles et Nicolas d'Arras exécutèrent les divers bas-reliefs, Vacca, G.-B. della Porta, Olivieri et Valsoldo, quatre statues de saints. Dans la même église, Lionardo da Sarzana est l'auteur du tombeau de Nicolas IV.

Le monument funéraire que Clément VIII fit élever à la mémoire de ses parents, dans la chapelle Aldobrandine à la Minerve, fut confié, pour le dessin général, à Giacomo della Porta et, pour les statues, à Nicolò Cordieri, dit le Franciosino, un artiste lorrain. Ces effigies sont élégantes, mais froides et sans âme, sans accent dans les physionomies. Les allégories placées sur les côtés sont très fines, très souples et n'indiquent en rien la décadence.

Pour le tombeau du duc de Clèves à Santa-Maria dell' Anima, ce fut un Hollandais (toutes les nations étaient représentées parmi les sculpteurs installés à Rome) qui fut choisi. Il s'inspira des tombeaux de la chapelle Sixtine et de la chapelle Aldobrandine; c'est encore l'œuvre d'un praticien bien doué, tout à fait italianisé dans sa manière; l'exécution est jolie, mais sans chaleur ni originalité.

Nous n'avons parlé des architectes et des sculpteurs, qui se trouvaient à Rome à l'arrivée d'Annibal Carrache, que dans l'intention de montrer, dans son ensemble, le milieu artistique où va se trouver l'artiste bolonais. Il suffit de les mentionner, avec leurs principales œuvres; pour les peintres, il en est autrement, et nous devons nous soucier de mettre chacun d'eux plus en lumière. Certains d'entre eux vont être les adversaires d'Annibal et d'Augustin Carrache, non pas seulement par esprit de concurrence et par jalousie, mais aussi par différence de tempérament et de manière.

Frédéric Zuccaro ¹ domine l'art romain à ce moment.

1. V. Baglione, *Vite*. Éd. de 1642, p. 121-124, Maria Perotti. articles sur Fréd. Zuccaro, dans l'*Arte*, 1^{er} octobre 1911, p. 381-390, et 1^{er} décembre 1911, p. 426-437.

Dans une partie précédente nous avons parlé de ce peintre ainsi que de tous ceux qui étaient en pleine réputation vers 1585. Nous avons essayé de caractériser son genre ; nous n'avons plus à revenir sur ce sujet. Depuis l'époque où nous l'avons quitté, ce peintre a mené une vie aventureuse. En 1580, à la suite de démêlés avec un des favoris de Grégoire XIII, il a dû fuir précipitamment pour éviter la colère du pape. Il va en Flandre et en Angleterre ¹, puis il rentre en Italie par Venise. Le pape ayant accordé son pardon, Frédéric Zuccaro revient à Rome. Il achève la chapelle Pauline. Sous Sixte-Quint, il est appelé en Espagne par Philippe II. Mais les tableaux qu'il peint pour l'Escorial, ne plaisent pas au roi. Il regagne Rome pour y rester plusieurs années et, vraisemblablement, il se trouve dans cette ville, lorsqu'Annibal vient entreprendre la Galerie Farnèse. C'est à ce moment que, suivant Baglione ², il se fait construire la célèbre maison de la Via Gregoriana. Il occupe une situation considérable ; il est un des membres les plus considérés de l'Académie de Saint-Luc. Il fonde l'Académie du dessin (*Accademia del disegno*) dont il est le premier « principe ». Il est fortement attaché à ces deux institutions auxquelles il laissera sa fortune en mourant ³. Sa production, jadis si intense, semble avoir diminué. Pour ces dernières années, Baglione ⁴ cite la décoration à fresque de la chapelle Olgiati à Sainte-Praxède (l'ensemble de la décoration est du cavalier d'Arpin) et la décoration de la chapelle Ascoli à Sainte-Sabine.

Il semble avoir, à cette époque, consacré une grande partie de son temps à écrire ces ouvrages qui seront comme son testament esthétique ⁵ et qui seront publiés au début

1. Baglione, *Vite*, p. 123.

2. *Ibid.*, p. 124.

3. Baglione en parle comme d'un très beau caractère (*Vite*, p. 123).

4. Baglione, *Vite*, p. 124.

5. *Lettera a principi e signori amatori del disegno, pittura, scultura ed architettura scritta dal cav. Federico Zuccaro nel Academia insensata*,

du XVII^e siècle. La fin de sa vie se passera en voyages à travers l'Italie. C'est au cours de l'un d'eux, à Ancône, en 1609, qu'il trouvera la mort, à l'âge de 66 ans.

Sous le pontificat de Sixte-Quint, avait disparu, jeune encore, un décorateur remarquable par son activité, sinon par son talent, Nicolas delle Pomarancie¹, dont le chef-d'œuvre, si le mot peut convenir, est constitué par les fresques de l'église Santo Stefano Rotondo. Ce sont les plus effrayantes scènes de martyres qui se puissent concevoir. Outre son fils Antonio, Nicolas avait laissé, pour le remplacer, son élève, un Toscan, Cristofano Roncalli, surnommé également alle Pomarancie², qui exécuta d'innombrables travaux.

Il serait fastidieux, et d'ailleurs assez inutile, de vouloir citer tous les noms que le précieux Baglione enregistre fidèlement. On éprouve une impression de surprise profonde, en voyant combien, à cette époque que l'on imagine stérile, ont été nombreux, et les peintres, et leurs travaux. C'est en réalité, à Rome, une période d'une fécondité dont, certes, les résultats ne sont pas toujours intéressants, mais qui n'en est pas moins grande.

Parmi les artistes de cette génération, celle qui est née aux environs de 1560, deux surtout peuvent être mis en opposition avec Annibal et Augustin Carrache : le Cavalier d'Arpin et le Caravage.

Giuseppe Cesari d'Arpino³, surnommé le Josépin (1560-

detto il Somachioso, con un lamento della pittura, opera del istesso, Mantua, 1605, in-4°.

Origine e progresso del Academia del disegno di Roma, Pavia, 1604, in-4°.

Idea dei pittori, dei scultori e degli architetti in due libri, mit dedication an den Herzog Emmanuel von Savoyen, Torino, 1607, in-4°.

La dimora di Parma del sig. cav. F. Zuccaro, Bologna, 1608, in-4°.

Il passaggio per Italia in cui sono descritte varie pitture dal. cav. F. Zuccheri, Bologna, 1608, in-8°.

1. Baglione, *Vite*, p. 41.

2. *Ibid.*, p. 288-289.

3. *Ibid.*, p. 367-372, et aussi Rolfs (Wilhelm), *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910, in-4°.

1640), avait, en 1595, une situation considérable qui ne fit que croître par la suite. Originaire du royaume de Naples, il était venu à Rome tout jeune. Baglione raconte des anecdotes romanesques sur sa précocité, sur ses débuts et sur les circonstances dans lesquelles le pape Grégoire XIII fut amené à s'intéresser à lui. Après divers ensembles de décoration au Vatican (salles des Suisses et des Palefreniers), il avait exécuté pour le cloître des Frères de Saint-François-de-Paule, à la Trinité-des-Monts, une *Canonisation de ce saint*, peinture de grande dimension, qui lui valut un triomphe. Dès lors, il n'avait cessé d'être en faveur sous Grégoire XIII, qui lui avait commandé d'orner de la chapelle de Monte-Cavallo. Sixte-Quint lui continua une pareille protection. Il travailla au Latran et pour le cardinal Alexandre Farnèse à Saint-Laurent-de-Damas. Sa réputation était telle que le prieur de la Chartreuse de Saint-Martin de Naples le fit venir pour peindre le chœur et la sacristie de sa chapelle. La jalousie de ses confrères napolitains l'obligea à partir et à regagner Rome. Il y retrouva le même succès qu'avant son départ. Le pape Clément VIII témoigna à son endroit des mêmes sentiments que ses prédécesseurs, puisque, entre de nombreux ouvrages, il lui confia ceux auxquels il s'intéressait le plus, des peintures à la chapelle Aldobrandini, à Santa Maria in Via, et à la Villa Aldobrandina de Frascati. L'artiste était dans les meilleurs termes avec les divers membres de la famille Aldobrandini puisque, quelques années plus tard, il accompagnera en France le cardinal Pierre Aldobrandini, légat apostolique auprès d'Henri IV. A l'époque où Annibal arrive à Rome, le Cavalier d'Arpin reçoit du Sénat romain la mission de décorer la salle des Conservateurs au Capitole. Il doit y représenter plusieurs épisodes de l'histoire de Rome. Il promet de terminer en quatre ans, ce qui sera un tour de force, vu les dimensions de la salle.

Ce n'était pas pour les jeunes peintres bolonais un rival très redoutable. Il était très admiré, très réputé. Ses ma-

nières de gentilhomme, sa grande facilité qui lui permettait d'exécuter rapidement les commandes qu'on lui confiait et, par conséquent, d'être ponctuel, en faisaient le favori du monde aristocratique romain. Mais il ne possédait pas l'étoffe d'un chef d'école. Il ne faisait que suivre les Zuccheri dont il rendait la manière encore plus fade. On ne peut louer que sa grande habileté à traiter la fresque, car, pour le reste, on ne trouve chez lui que fausse élégance et que poncifs. C'est le dernier degré du maniérisme, un degré que n'avaient pas atteint Vasari et les Zuccheri.

Pourtant, chez le Cavalier d'Arpin lui-même, on sent cette réaction contre le conventionnel, contre la fausse noblesse, que l'on a déjà constatée chez Annibal Carrache et à laquelle le Caravage va contribuer de tout son génie. Le Cavalier d'Arpin avait des tendances instinctives vers le réalisme, qu'il a étouffées dans sa grande peinture, mais dont il témoigne dans de petits tableaux à l'huile, où il se montre, semble-t-il, davantage lui-même, et, au reste, parfaitement vulgaire. La galerie Borghèse contient plusieurs œuvres qui sont significatives, notamment une *Andromède attachée au rocher*, tellement ridicule, qu'on se demande si ce n'est pas une facétie du peintre. Andromède est représentée sous les traits d'une grosse fille très laide, au nez rouge, assise contre un rocher, les pieds sur des coquilles d'huîtres, toute ahurie de se trouver sans vêtements en pareille situation. On ne peut pas taxer le Cavalier d'Arpin de maladresse, car la façon dont est traitée cette affreuse nudité, montre une certaine sûreté. Le Louvre possède une œuvre du même genre, *Diane et Actéon*. C'est un prétexte pour montrer de plantureuses paysannes au bain, dont les formes grossières font songer aux Flamands, à Jordaens par exemple.

Frédéric Zuccaro et le Cavalier d'Arpin avaient de nombreux admirateurs, mais il n'y avait, dans leurs œuvres, rien de tellement caractéristique, qu'elles pussent déchaîner un

enthousiasme ou un dénigrement également passionnés. Il n'en était pas de même du Caravage¹.

Lorsqu'Annibal s'installe à Rome, le Caravage a déjà une très grande réputation, et on se dispute autour de son nom. Il était arrivé à Rome une dizaine d'années auparavant. Il était né à Caravaggio, dans le Milanais, non point en 1569, comme on l'écrit généralement, mais plutôt aux environs de 1560. M. Wolfgang Kallab² montre l'in vraisemblance de cette date de 1569. C'était le fils d'un maçon et il garda toute sa vie les allures d'un plébéien. Nous savons par ses biographes, Baglione et Mancini, qu'il travailla à Milan pendant quatre ou cinq ans, mais nous ignorons chez quel maître. A Venise, où il passa ensuite, il étudia Giorgone avec la plus grande ferveur, et aussi Titien et Véronèse. Ses débuts à Rome furent des plus pénibles et il connut une extrême misère. Les antiques, Raphaël, les maniéristes le laissèrent froid. La seule œuvre romaine qui l'ait frappé, c'est la *Pietà* de Michel-Ange. Il commença par copier des tableaux religieux. Suivirent ses premières scènes de genre. Ensuite, il exécuta ses deux premiers tableaux de piété, ce sont aussi ses deux premières œuvres marquantes : la *Fuite en Égypte* et la *Madeleine* de la Galerie Doria. Il s'y montre maître de lui en même temps qu'il affirme sa manière, nouvelle pour ses contemporains, de comprendre les textes sacrés et de ramener les épisodes du Nouveau Testament aux proportions de scènes populaires. La Vierge est une forte femme du Transtévère qui allaite son enfant, Madeleine une courtisane de basse catégorie. C'était un peu la manière dont les Florentins du Quattrocento entendaient leurs sujets, mais avec la différence qu'ils y mettaient un sentiment pieux, absent ici, qui rattachait ce qu'il aurait pu y avoir de trop familier et de vulgaire.

1. V. Baglione, p. 136-138 ; Bellori, p. 119-130 ; Félibien, t. II, p. 202-203, et Wolfgang Kallab, *Caravaggio*, dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Vienne, 1906.

2. *Art. cité*, p. 275.

Comme il vient d'être dit, le Caravage est un homme du peuple, à la fois inculte et génial, fermé à ce qui n'est pas son art. C'est un primitif aux dons innés, égaré dans ce siècle de peintres philosophes et discoureurs, desséchés par leur science et par l'abus de la réflexion.

Après ses toiles religieuses, il exécuta une série de tableaux de genre qui ont immortalisé son nom. Joueuses de luth, musiciens, diseuses de bonne aventure, joueurs de cartes, tels sont ses personnages préférés. Ce sont des œuvres très réalistes, et cependant avec une certaine allure de fantaisie romantique. Une question semble préoccuper le Caravage à partir de ce moment, c'est celle de l'éclairage. Dans son atelier complètement clos, il essaie des dispositions nouvelles, une lampe pendue dans le haut de la pièce, projetant des lueurs partielles dont l'effet est augmenté par l'obscurité ambiante.

En 1591, il avait terminé sa décoration de la Chapelle Contarelli à Saint-Louis-des-Français. Au maître-autel, il avait représenté *l'Évangéliste Mathieu écrivant* et sur les côtés *Saint Mathieu appelé par le Christ* et le *Martyre de saint Mathieu*. Son tableau d'autel avait causé l'indignation des religieux. Il avait donné à saint Mathieu les traits d'un pauvre artisan, écrivant péniblement sur un registre les paroles que lui épelle un ange. Le Caravage dut retirer cette peinture et en exécuter une autre.

Avec la chapelle Contarelli commencèrent ses grandes créations. C'est à peu près à la date de 1598 que furent créées la *Madone Cavaletti* et *l'Ensevelissement* de la Pinacothèque Vaticane.

Quand on compare sa destinée à celle de son rival, Annibal Carrache, on est frappé de certaines similitudes dans leurs existences. A peu près du même âge, ils meurent la même année, tristement l'un et l'autre. Dans leurs caractères, on trouve des traits communs : la même sauvagerie leur fait haïr le monde et leur rend odieuse la société des gens policés ; l'amour exclusif de leur art les porte à dédai-

gner les autres formes de l'intelligence et à fuir les hommes cultivés. Tous deux ont la même prédilection pour le réel. Ils sont attirés vers le peuple, dont les mœurs dépourvues d'artifice les enchantent et excitent leurs qualités d'observation. Sans faire une supposition par trop hasardeuse, on peut très bien imaginer Annibal Carrache, livré à lui-même, n'ayant point suivi l'influence de son cousin et de son frère. Porté par ses goûts propres, il aurait évolué dans le sens du Caravage. Nous y aurions peut-être perdu la galerie Farnèse, mais nous y aurions gagné un plus grand nombre d'œuvres réalistes.

Le Caravage et Annibal Carrache ont les mêmes natures primitives et robustes. Tous deux Italiens du Nord, l'un Lombard et l'autre Bolognais, en somme de la même race, ils viennent régénérer la peinture romaine qui se perd dans le fade et l'inconsistant. La différence entre eux est dans la manière dont ils opérèrent cette régénération : l'un, en rompant radicalement avec le passé, en créant un art nouveau brutal et sincère ; l'autre, en fortifiant les traditions, en reprenant contact par dessus les Zuccheri, les Pomarancio et autres maniéristes, avec les grands maîtres de la Renaissance, avec Raphaël et Michel-Ange. C'est de l'union de ces deux courants artistiques qu'est née la peinture européenne du xvii^e siècle.

L'on ne possède pas des indications très précises sur les conditions dans lesquelles Annibal avait été engagé par le cardinal. Baglione dit qu'il avait un logement au palais ¹ Bellori ², qu'il recevait dix écus par mois et la « parte » pour lui et pour deux jeunes aides. On appelait ainsi à Rome le pain et le vin que les grands seigneurs faisaient distribuer chaque jour à leurs courtisans.

Annibal ne se mit pas immédiatement au travail. Depuis

1. Baglione, *Vite*, p. 106.

2. Bellori, *Vite*, p. 9.



Phot. Alinari.

ANNIBAL CARRACHE

Une Bacchante.

Florence. Musée des Offices.

très longtemps, il avait le désir d'aller à Rome, pour enfin voir les antiques et Raphaël, dont la réputation l'attirait. Il se donna quelque loisir pour les étudier. L'Hercule Farnèse, placé alors dans la cour du palais, exerça sur lui une véritable fascination. Annibal en a laissé plusieurs dessins. Une anecdote rapportée par Bellori¹ et par Malvasia² nous apprend qu'il possédait le Laocoon, au point d'être capable de le dessiner de mémoire. Il se pénétra des œuvres de Raphaël, surtout à la Farnésine, et aussi de la chapelle Sixtine. Nous signalerons en leur temps les réminiscences de ces maîtres, que ses œuvres contiennent.

Mais les antiques semblent lui avoir procuré les plus fortes émotions. Bellori nous dit qu'il resta « vaincu » (*sopra-fatto*) devant leur grande science³. Il mena parmi les marbres une vie solitaire et contemplative.

Une transformation va s'opérer dans sa manière. Il sent, devant les antiques, devant les Loges ou à la Sixtine, qu'il n'est pas tout à fait maître de son dessin, parfois mal assuré, et, suivant l'expression de M. Tietze⁴, il redevient élève.

Puis il reprend ses pinceaux. En arrivant à Rome, il avait présenté au cardinal une *Sainte Marguerite* qu'il avait exécutée à Parme⁵.

Son premier ouvrage aurait été, d'après Bellori⁶, une *Cananéenne prosternée devant le Christ*, pour la chapelle du palais. Ce tableau qui a disparu aujourd'hui, était très abîmé à l'époque de Bellori qui en constate l'état déplorable et nous apprend qu'il y avait un beau paysage. Ensuite, pour l'église Santa Caterina de' Funari, il aurait retouché

1. *Vite*, p. 9.

2. T. I, p. 480.

3. Bellori, *Vite*, p. 9.

4. Tietze, *art. cité*, p. 65.

5. Suivant Bellori, p. 9. M. Tietze, *art. cité*, p. 63, met en doute l'existence de ce tableau.

6. Bellori, p. 9.

une copie de sa *Sainte Catherine* de Reggio, copie exécutée par un élève, Lucio Massari, et l'aurait transformée en une *Sainte Marguerite*.

Suivant M. Tietze, il faudrait dater de ce moment le *Christ trônant parmi les anges*, conservé au palais Pitti. Dans la partie supérieure, le Christ est assis sur les nuages, entre saint Pierre et saint Jean, avec deux chérubins à ses côtés ; au-dessous, trois saints à genoux : à gauche, saint Hermengild et sainte Marie-Madeleine, à droite, saint Edouard présente le donateur, le jeune cardinal Farnèse, preuve que les donateurs n'ont pas été encore complètement exclus des tableaux de piété, ainsi que le prétend M. Marcel Raymond¹. Il est vrai que le cardinal, au lieu de se montrer en bonne place, comme l'usage l'avait été jusqu'à ces derniers temps, est relégué dans un angle du tableau, d'où il émerge à mi-corps. Dans le fond, Annibal a placé, on se demande pourquoi, une figure bizarre, un cul-de-jatte se traînant sur le sol. Mais le paysage est intéressant, car on y voit l'église Saint-Pierre telle qu'elle était à cette époque.

M. Tietze nous fait remarquer² que, si la composition et le dessin de ce tableau peuvent se rattacher aux *Cinque santi*, exécutés par Jules Romain sur les dessins de Raphaël, en revanche le coloris est tout à fait dans le genre corrégesque, qui constitue la première manière d'Annibal Carrache et qui se montre ici avec son ton généralement clair et son allure vive. Les costumes forment une gamme de teintes très gaies pour l'œil, les têtes ont cet éclat charmant des chairs, ce regard humide que nous trouvons dans les tableaux de Parme.

Avant d'entreprendre la Grande Galerie³, Annibal Car-

1. *Art. cité*, p. 118.

2. *Art. cité*, p. 63.

3. Pour les travaux des Carrache au palais Farnèse, voir :
Malvasia, *Felsina pittrice*, t. I, p. 437-443.
Bellori, *Vite*, p. 9, 35.

rache exécuta la décoration d'une pièce à côté de la galerie, le Camerino. Ce fut pour lui une préparation aux travaux postérieurs. Il se fit la main, suivant l'expression de M. de Navenne. M. Tietze proteste ¹ contre ce qu'il appelle une tradition romaine fausse. Annibal, d'après lui, n'avait pas besoin de préparation : il avait fait ses preuves à Bologne. On peut faire observer qu'il avait seulement jusqu'ici exécuté sa part dans des travaux en collaboration. En outre, ce n'étaient point des systèmes de décoration comme ceux qu'il va réaliser au Camerino et à la galerie.

L'œuvre du Camerino nous montre la métamorphose qui s'opère dans le talent de l'artiste et qui le conduit à ce qu'on peut appeler son style romain. C'est par ce caractère de transition qu'elle est surtout intéressante : elle n'a en elle-même rien de bien remarquable au point de vue du dessin et de la couleur, peut-être parce que l'esprit de l'artiste flotte entre la manière qu'il a employée jusqu'à présent et celle dont il va user, et qu'il n'est point sûr de son nouveau style. Il est heureux que les peintures du Camerino aient précédé celles de la Galerie ². Il est vrai que cette salle se prêtait mal par sa disposition et sa structure à une décoration. La voûte en est fort laide, coupée sur les côtés dans

Prunetti, *Descrizione storico-critico-mitologica delle celebri pitture esistenti nei reali palazzi Farnesi e Farnesina in Roma*, Rome, 1816.

Navenne (Ferdinand de), Annibal Carrache et le cardinal Odoardo Farnese (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} mars 1900).

Id., Les origines du palais Farnèse (*Revue des Deux-Mondes*, 15 sept. 1895).

Tietze (Hans), Annibale Carracci's Galerie im Palazzo Farnese (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, 1906).

Bourdon et Laurent Vibert, Ecole française de Rome (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XXIV^e année, fasc. I-IV, janvier-juillet 1909) ; *Le palais Farnèse d'après l'inventaire de 1653*.

Recueils de gravures : Pietro Aquila, Gravures d'après le palais Farnèse (*Imagines Farnesiani cubiculi. Galeriae Farnesianae icones*). — Cesio, *Galeria nel palazzo Farnese*... Rome, 1753. — Le Fébure, *Galerie Farnèse*, gravée par Le Fébure. — Jacques Belly, gravures. — Panini, Tesco et Volpato, gravures.

1. Tietze, *art. cité*, p. 63.

2. Sur le Camerino, voir principalement Bellori, p. 10-19, et Tietze, *art. cité*, p. 65-71.

le sens de la longueur par des cavités en forme de lunettes, et dans le sens de la largeur par une lunette plus grande. L'appareil décoratif comporte, au plafond, une grande composition centrale entre deux tableaux ovales. Des sujets ornent les lunettes des extrémités, celles opposées aux ouvertures et celles plus petites qui surmontent les fenêtres. Aux quatre angles de la voûte, il y a quatre sujets. Des corniches et des stucs séparent les différentes compositions, avec des satyres, des enfants et des guirlandes. Les thèmes à traiter furent fournis à Annibal par un prélat d'origine bolonaise qui s'intéressait aux Carrache et dont le nom reviendra assez souvent par la suite.

Monseigneur Gio-Battista Agucchi ou Agocchia ¹, neveu du cardinal Filippo Fega et frère du cardinal Girolamo Agocchia, était secrétaire du cardinal Pietro Aldobrandini, neveu du pape et futur légat en France ². C'était une belle figure de prélat, lettré et humaniste, qui fit preuve de sentiments très affectueux à l'égard des Carrache. Il indiqua à Annibal toute une série de sujets, correspondant à une pensée morale : le triomphe de la vertu sur le vice.

Annibal illustra, au centre de la voûte, le célèbre apologue de Prodicos de Céos : *Hercule entre la Vertu et la Volupté* ; il peignit sur les côtés le *Repos d'Hercule* et *Hercule soutenant le monde*.

Les lunettes placées aux extrémités reçurent deux des épisodes les plus connus de l'Odyssée : *Ulysse et les Sirènes*, *Ulysse chez Circé*.

Dans les lunettes latérales, du côté opposé aux fenêtres, Annibal représenta les légendes d'*Amphnomus* et d'*Anaprus* et la *Mort de Méduse*.

Les lunettes qui surmontent les fenêtres sont plus cour-

1. V. à son sujet Bottari, t. VII, p. 13-14, qui indique les références suivantes : *Memorie degli Accademici Gelati*, p. 188, et *Notizie degli scrittori bolognesi*, p. 151.

2. Né en 1570, il mourut en 1632, nonce à Venise. V. Gaetano Lanzi, *Vita di Giambattista Agucchi*, Roma, 1850.

tes. Annibal y figura seulement des allégories, un génie féminin volant avec une couronne de laurier dans la main.

Le tableau central est peint à l'huile, le reste est à fresque.

Si ces peintures du Camerino ne peuvent exciter l'admiration, en revanche elles sont intéressantes pour les raisons indiquées plus haut. Elles montrent combien les œuvres d'art nouvelles avec lesquelles Annibal se trouve en contact depuis son arrivée à Rome, l'ont troublé. Certes, comme le démontre M. Tietze ¹, Corrège est toujours présent. C'est lui qui inspire l'ensemble du système décoratif. Annibal n'a pas oublié celui qui causait ses premiers enthousiasmes, quinze ou seize ans auparavant. Mais d'autres réminiscences se mêlent à ses souvenirs de Parme. Les Vénitiens semblent un peu oubliés, en revanche Annibal est sous l'impression obsédante que lui cause la vue des antiques, et particulièrement de cet Hercule Farnèse qu'il voit, chaque jour, dans la cour du palais. C'est le corps de cette célèbre statue, qu'il donne au personnage du motif principal de la voûte du Camerino ². Il a changé la tête et mis, sur ce corps énorme d'homme mûr, une tête imberbe d'adolescent, une tête petite, pour satisfaire au canon des statues antiques. D'ailleurs, ce sera désormais un travers chez Annibal que de représenter de grands corps boursouflés, surmontés d'une tête trop petite pour leur proportion. On le remarque à la Galerie Farnèse.

Il ne semble pas que Michel-Ange l'ait beaucoup frappé. Les réminiscences de la Sixtine n'apparaissent pas encore. On l'a vu, Annibal, en arrivant à Rome, désirait surtout étudier Raphaël et les antiques. C'est eux qu'il a regardés d'abord. On sent que son esprit est plein de formes raphaëlesques, tout autant que de statues grecques ou romaines. La figure de la Volupté, dans le grand tableau de la voûte, est, pour le haut du corps, à rapprocher du per-

1. Tietze, *art. cité*, p. 70.

2. L'original, remplacé par une copie, se trouve aujourd'hui au musée de Naples.

sonnage de la *Transfiguration* de Raphaël. Cette femme, vue de dos, une épaule découverte, la tête tournée de façon à se présenter de profil, les Bolognais la connaissaient depuis longtemps, puisque Tibaldi l'avait placée dans une composition de la chapelle Poggi. Pour les sujets des lunettes, Annibal semble s'être souvenu des Loges. Quant à l'influence de Caravage que signale M. Tietze¹, nous avouons ne point l'apercevoir. Tout occupé à d'autres sujets d'étude, Annibal Carrache ne devait pas avoir eu beaucoup de temps, pour se familiariser avec les œuvres de son rival. Nous nous demandons jusqu'à quel point cette influence a d'ailleurs existé. Il y a eu des traits communs dans le caractère de ces deux hommes, nous l'avons dit, une même tendance vers le réalisme, même sous sa forme la plus grossière, mais, à notre avis, il ne faut point chercher d'imitation du Caravage chez Annibal. Ses dernières œuvres prouveront même qu'il en est tout à fait éloigné.

Nous avons déjà parlé de l'indécision, où se trouve Annibal Carrache, qui évolue. Elle se manifeste dans le style de ce Camerino, principalement dans le motif le plus important, cet *Ercole bivio*. La composition est détestable. Les personnages sont placés sans aucune habileté. Au milieu du tableau, Hercule, assis sur un rocher, s'appuie contre un palmier qui prolonge son corps d'une manière désagréable. Le tableau est partagé en deux parties symétriques, l'une occupée par la Vertu, l'autre par la Volupté, qui se tiennent l'une et l'autre dans des attitudes sans aisance. Tout indique chez Annibal une période d'incertitude, de transformation, mais qui va bientôt prendre fin.

Quand il aborde la Galerie Farnèse, il est déjà maître de son nouveau style. C'est vraisemblablement au début de 1597, qu'il entreprit cet énorme travail. Augustin arrive à ce moment-là. Il s'était déjà occupé à Bologne des travaux au palais Sampieri, d'un plafond (*Hercule portant le monde*)

1. Tietze, *art. cité*, p. 71.

du palais de Forlì, du *Saint François* (Musée de Forlì) et du tableau d'autel (*Martyre de sainte Ursule*) à Saint-Dominique d'Imola.

Annibal avait déjà avec lui deux des élèves de l'Académie des *desiderosi* à son origine, Lucio Massari et Innocenzo Tacconi.

La galerie que Annibal Carrache devait orner de peintures, est située au premier étage du palais sur la façade qui est orientée vers le Tibre. Nous avons vu comment elle avait été récemment terminée et aménagée. Sa disposition offrait une défectuosité à laquelle put remédier l'ingéniosité d'Annibal. La salle est longue, mais en revanche assez étroite et ce peu de largeur nuit à son aspect. Deux portes s'ouvrent à chaque extrémité, une autre, sur l'un des grands côtés ; le jour vient de trois fenêtres. Avec des dimensions semblables, elle devait, dans sa nudité, ressembler à un long corridor plutôt qu'à une salle de fête. La voûte en berceau, assez plate, manque d'élégance et de légèreté. Mais Annibal sut obvier à tous ces inconvénients.

Il est l'auteur, non seulement de la plus grande partie des compositions, mais aussi du projet d'ensemble. Dans les cercles d'artistes romains au xvii^e siècle, régnait une tradition que le Bernin avait entendu rapporter, dans son enfance. On racontait qu'Augustin, lui aussi, avait fait une esquisse générale de la galerie et qu'elle n'avait pas plu à son frère¹.

La preuve que Annibal est l'unique metteur en œuvre, nous est fournie par une série de dessins, presque tous au Louvre. M. Tietze, dans son savant article², en fait une étude aussi complète que possible, à laquelle nous emprunterons ses grandes lignes. Ce n'est qu'après plusieurs essais que le Carrache arriva à son plan définitif. Jusqu'à ce moment les ensembles décoratifs qu'il avait exécutés à Bologne, en

1. *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, Paris, 1885, in-8°, p. 68-69.

2. *Art. cité*, p. 97-103.

collaboration avec son frère et son cousin, comprenaient une frise couvrant la partie haute du mur. Elle ne se rattachait en rien au plafond que les poutres visibles partageaient en compartiments, susceptibles de recevoir une composition. Naturellement, ce fut ce système qui se présenta le premier à l'esprit de l'artiste (dessin 7419 du Louvre)¹. La ressemblance est telle avec les précédents, qu'au premier abord, l'on croirait se trouver en présence d'une esquisse pour le palais Magnani, le dernier travail exécuté en commun. Mais Annibal se préoccupe d'établir une liaison entre la frise et la voûte. Aussi, entre les tableaux figure-t-il un pilier semblant soutenir les poutres du plafond. Un hermès s'adosse à ce pilier ; à ses pieds, deux *ignudi* tiennent des guirlandes qui ornent la partie inférieure du cadre. C'est une idée qui sera reprise.

Mais Annibal n'est pas satisfait. Le dessin 7418 du Louvre² suit immédiatement le précédent, auquel il ressemble aussi bien par sa manière que par plusieurs détails. Ici Annibal cherche la solution du problème, tout au moins en ce qui concerne la retombée de la voûte. Il prévoit une grande composition centrale, encadrée richement, flanquée de figures assises et agitées. Au-dessus du cadre, deux autres figures entourent une niche ronde avec un buste. Le peintre conçoit en outre un appareil de draperies, pour arriver au résultat qu'il cherche. M. Tietze³ signale la relation qui existe entre ce projet et une décoration de Tibaldi pour une salle du palais Poggi, qui n'existe plus. On remarque une disposition à peu près identique du tableau central, entouré de quatre figures ornementales.

Quant à l'autre salle ornée par Tibaldi dans ce même palais, on en trouve des réminiscences dans le dessin 7422 du Louvre, immédiatement postérieur. Malvasia raconte qu'avant son départ, Annibal aurait été, en compagnie de

1. Tietze, *art. cité*, p. 96-97.

2. *Ibid.*, p. 97-98.

3. *Ibid.*, p. 98.



Phot. Altieri.

Rome. La galerie Farnèse, vue d'ensemble.

Louis, revoir la décoration de Tibaldi ; en outre, arrivé à Rome, il en aurait fait exécuter un dessin qu'il se serait fait envoyer ¹. Il nous est impossible de vérifier l'authenticité de cette anecdote.

Toujours est-il que, dans le dessin dont nous venons de parler, Annibal, en pleine incertitude, cherche à rappeler ses souvenirs du palais de Bologne. Sur le bord de la feuille, il a noté la carcasse du plafond de Tibaldi avec ses neuf compartiments. Mais visiblement, il n'entend point faire son profit de l'ensemble. Il veut principalement adapter à son projet les compositions des angles, qui montrent, dans une échappée sur le ciel libre, une balustrade avec des jeunes gens s'agitant dans un grand envollement de draperies. Pour le reste, il abandonne cette combinaison de neuf petits tableaux avec des stucs, en vue d'un système bariolé et surchargé, dans le goût de la fin de la Renaissance. Il songe à faire supporter sa construction architectonique, non pas par des figures humaines, mais par des cariatides.

De plus, Annibal ne pouvait conserver dans ses grandes lignes la distribution de la salle Poggi : elle est presque carrée, tandis que la Galerie Farnèse est trois fois plus longue que large. Il y avait nécessité d'allonger la composition centrale et les autres tableaux du plafond. Le dessin 8048 (Louvre) ² montre cette nouvelle étape. L'artiste évite la monotonie de cette succession de compositions rectangulaires par la variété des encadrements et l'intercalation de figures décoratives. Dans les angles, à côté des *ignudi* campés sur une balustrade, il introduit des chevaux cabrés.

La partie murale se transforme aussi. A la place de la frise primitive, qui feint une rangée de tableaux pendus aux murs, et où les compositions sont séparées par des motifs décoratifs plus étroits, nous trouvons une combi-

1. Malvasia, t. I, p. 193.

2. Tietze, *art. cité*, p. 99.

naison plus libre de ces tableaux et de ces éléments d'ornementation.

Dans ce dessin, Annibal Carrache s'éloigne de plus en plus des œuvres accomplies en commun à Bologne, et aussi de la salle Poggi. Il se rattache manifestement à Michel-Ange dont il vient d'étudier la chapelle Sixtine. Deux dessins à la plume, que signale M. Tietze¹ et qui sont à Windsor, nous montrent avec quel intérêt il a regardé certains des personnages et combien il les a examinés dans le détail. Mais c'est surtout de l'ensemble qu'il s'inspire. Sauf les dimensions, la chapelle Sixtine présentait les mêmes formes. Elle offrait une voûte plate et très longue. Michel-Ange avait résolu la difficulté en créant une sorte de gigantesque échafaudage de pierre auquel les compositions étaient comme accrochées. Annibal a voulu imiter cette construction architectonique, mais il l'a fait librement. A la Sixtine, il y a beaucoup d'espaces disponibles, tandis qu'Annibal indique ses compositions comme devant empiéter l'une sur l'autre. Le rôle des quatre décorations d'angles imitées de Tibaldi fut même diminué.

Ce projet semble avoir précédé la réalisation définitive, car, s'il fut modifié dans le détail, il servit pour l'ensemble, comme l'examen de la salle va nous permettre de le constater.

La salle d'un ordre corinthien aux riches chapiteaux fut peinte en or et en blanc. Des pilastres, supportant une corniche dorée, alternèrent, d'un côté, avec les fenêtres, de l'autre avec des niches qui contenaient des antiques. Le domaine réservé à la virtuosité du peintre, ce fut le plafond avec ses retombées, tout l'espace au-dessus de la corniche et, en plus, les grands panneaux qui surmontent les portes placées aux extrémités. Nous ne prétendons pas décrire la Galerie Farnèse par le menu, car une gravure ou même une simple photographie en donnent bien mieux l'impres-

1. Tietze, *art. cité*, p. 102.

sion, mais nous voulons expliquer le plan d'ensemble que conçut Annibal. Il figura une sorte de charpente de pierre, que soutiennent des couples d'atlantes placés aux angles et des termes posés sur les côtés.

A cette charpente feinte, sont comme accrochées (ainsi que le dessin 8048 nous le faisait prévoir) l'énorme composition centrale de la voûte et celles moins importantes dont elle est flanquée.

A cet échafaudage semblent également attachés les tableaux placés sur la retombée des voûtes; un est de plus vastes dimensions que les autres, à la hauteur du panneau central du plafond. D'autres sujets moins grands alternent avec des médaillons et avec les hermès dont il vient d'être parlé. Ces tableaux reposent les uns sur les autres, et, suivant l'heureuse comparaison de M. Tietze, se tiennent comme dans un château de cartes¹. Aux extrémités, dans l'espace entre le tableau qui semble pendre à la charpente et l'arête de la voûte, Annibal figura une balustrade sur laquelle sont assis des jeunes gens nus, des *ignudi*. Un coin de ciel apparaît, où volent des amours. Deux larges panneaux placés aux extrémités de la salle, entre le chambranle des portes et la corniche, complètent ce système de décoration dont ils sont d'ailleurs assez indépendants.

Telle est, aussi clairement que nous avons pu l'expliquer brièvement, la structure, la carcasse de l'ornementation de la Galerie Farnèse. Quels sont maintenant les sujets qui ont garni les panneaux aux riches cadres de stuc dorés et lourdement décorés?

Suivant une tradition qui est celle des historiographes italiens ou français du xvii^e siècle, c'est encore Monseigneur Agucchi qui aurait fourni à Annibal Carrache les thèmes mythologiques que celui-ci devait traiter. M. Tietze n'admet pas cette tradition. Il se base sur ce fait que les premiers écrivains, Mancini et Scannelli, qui ont

1. Tietze, *art. cité*, p. 72.

parlé d'Annibal, et de sa galerie, ne font pas allusion à Monseigneur Agucchi. Ni pour le Camerino, ni pour la galerie, le prélat ne serait intervenu. A notre avis, il semble que l'on doit tenir compte des indications que nous fournissent des auteurs comme Bellori ou comme Félibien, qui se sont trouvés à Rome cinquante ans après la mort d'Annibal Carrache. De la bouche de ses élèves ou de ceux qui l'avaient connu, ils ont recueilli des renseignements assez certains. Il est un fait indéniable, c'est qu'Annibal nous le savons, n'aimait pas les belles-lettres, n'avait pas de culture. Il lui eut été impossible de trouver de lui-même des sujets empruntés à la mythologie dont certains ne sont pas parmi les plus répandus. Les Farnèse, dit M. Tietze, avaient à leur service d'autres personnes capables de le renseigner. Il est parfaitement vraisemblable que, dans son ignorance, Annibal se soit adressé à un ami intime plutôt qu'à ces courtisans, beaux esprits dont il fuyait la compagnie et dont il avait quelque raison de se défier, la mésaventure qui lui arrivera à l'achèvement de la galerie ne le prouvera que trop bien.

Deux autres personnes peuvent l'avoir conseillé, soit Augustin qui avait une instruction générale des plus complètes, soit le cardinal Farnèse lui-même, car, somme toute, il ne devait point se désintéresser de ce que représenterait sa galerie et le projet devait lui en avoir été soumis.

Nous dirons quels furent les sujets traités, puis ensuite quelle moralité les relie entre eux et quelle est la pensée générale qu'exprime ce cycle d'œuvres. Nous ne jugeons point utile d'en donner une description minutieuse. Nous nous contenterons d'indiquer quelles sont les scènes figurées renvoyant pour le surplus aux analyses de Malvasia et de Bellori et à l'étude de M. Hans Tietze¹.

La grande composition centrale de la voûte représente

1. Bellori, p. 21-31; Malvasia, t. I, p. 439-441; Tietze, *art. citée*, p. 73-88.

le cortège triomphal de Bacchus et d'Ariane, qui, sur leurs chars traînés, l'un par des panthères, l'autre par des béliers, s'avancent, précédés de Silène, des satyres et des nymphes ainsi que d'amours volant dans les airs.

Les deux autres tableaux du plafond, de proportions moins vastes que le *Triomphe de Bacchus* montrent, l'un *Mercuré apportant la pomme d'or au berger Pâris assis près de son chien*, l'autre *Le Dieu Pan qui fait présent d'un flocon de laine blanche à Diane qui se tient dans les airs, son arc à la main*.

Sur les retombées des voûtes, deux grandes compositions s'appuient sur le sujet central du plafond. Dans l'une, on voit *Une femme entraînée par un triton, parmi des divinités marines et des amours*. Bellori¹ indique que c'est Galatée. Malvasia² croit qu'il s'agit de Galatée ou encore de Vénus. M. Tietze³ lui donne un nom gréco-allemand *Seethyasos* ou cortège marin; sur l'autre paroi, *L'Aurore entraîne le jeune Céphale dans son char aux chevaux emportés*.

Les autres peintures plus petites sont : *Jupiter assis auprès de Junon l'enlace tendrement. Diane baise au front Endymion endormi près d'un buisson où sont cachés deux amours. Anchise assis auprès de Vénus, sur un lit de repos, lui enlève sa sandale*. (Un escabeau auprès du lit porte l'inscription latine : *Genus unde latinum*). *Hercule, assis auprès d'Omphale ou d'Iole qui s'appuie sur la massue du héros, se divertit en jouant du tambourin, paré de vêtements féminins*.

Aux deux fronts de la Galerie, deux tableaux semblent s'échafauder l'un sur l'autre, l'un de grandes dimensions, l'autre plus petit. D'une part, *Polyphème assis sur un rocher au bord de la mer, joue de la flûte pour séduire Galatée qui l'écoute, assise dans une coquille, entre deux*

1. Bellori, p. 26.

2. P. 439.

3. P. 76.

néreïdes. Au dessus de ce sujet, on voit *Apollon enlevant Hyacinthe*. A l'autre bout de la salle, *l'Enlèvement de Ganymède par Jupiter* surmonte une *Mort d'Acis*. Le cyclope, un morceau de rocher à la main, s'apprête à le lancer sur Acis qui s'enfuit avec Galatée.

Comme nous l'avons dit, Annibal Carrache avait disposé des *tondi* qui alternent avec ces divers sujets. Ils imitent des médaillons de bronze. Ils nous montrent tour à tour : *Apollon écorchant Marsyas*. *L'enlèvement d'Europe*. *Le combat de l'amour et de Pan*. *Salmacis et Hermaphrodite*¹. *Pan et Syrinx*. *Héro et Léandre*².

Les panneaux placés entre les chambranles des portes et les corniches, sur toute la largeur du mur à l'extrémité de la Galerie, sont consacrés à la légende de Persée et d'Andromède. Dans l'un, *Andromède enchaînée sur un rocher, au milieu de la mer, essaie mais vainement d'échapper à son sort*. Au fond, à gauche d'Andromède, on voit Persée qui, monté sur Pégase, combat le monstre. A droite, sur le rivage, le roi et la reine, père et mère de la jeune fille se désolent.

Dans l'autre panneau, on assiste au *Combat entre Persée et Phinée*, un des prétendants d'Andromède, assisté de ses amis. Persée, la tête de Méduse à la main, pétrifie ses ennemis qui dirigent leurs lances vers lui.

Pour que l'indication des différents sujets soit complète, il faut citer le panneau qui surmonte la porte faisant face aux fenêtres : *Une jeune fille caresse la licorne*, animal fantastique qui figure sur le blason des Farnèse. Les petits tableaux, placés au-dessus des niches qui font face aux fenêtres, représentent les scènes suivantes : *Le combat d'Hercule avec un dragon*. *Hercule délivre Prométhée*. *Arion sur le dauphin*. *La faute de Callisto est découverte*. *Dédale et*

1. D'après Bellori et Malvasia.

2. Comme le fait remarquer M. Hans Tietze, ce sont les seuls personnages humains au milieu de toutes ces divinités (Tietze, p. 84).

Icare. Mercure tendant la lyre à Apollon. Minerve donne la vie à une des statues créées par Prométhée. Enfin, il ne faut pas omettre les ovales placés chacun entre le dernier pilastre et l'angle du mur, occupés par les quatre vertus théologiques. Aux extrémités de la salle, les espaces libres entre les portes et l'angle du mur, et entre les portes elles-mêmes, sont garnis par des figures d'hommes nus.

De même qu'Annibal avait fait le projet général de décoration de cette galerie, de même c'est lui qui a exécuté la plus grande partie des peintures. Les très nombreuses esquisses, qui se trouvent dans les principales collections européennes, en sont la preuve. Il faut excepter deux des grandes compositions : la *Galatée* ou soi-disant telle et l'*Enlèvement de Céphale* qui sont entièrement de la main d'Augustin, et de plus les tableaux de la légende de Persée et le trumeau de la Licorne exécutés par le Dominiquin après 1600.

On lit cette date sur la corniche au bas du tableau qui représente Polyphème et Galatée. M. Tietze pense qu'à cette époque, la décoration était terminée, sauf les fresques de l'*Histoire de Persée*, la *Vierge à la Licorne* et les huit petites compositions mythologiques qui ont été peintes par le Dominiquin sur les projets d'Annibal.

En tout cas, la collaboration d'Augustin est terminée, puisqu'au début de cette même année 1600, il se trouve à Parme, on verra pour quelles raisons. Quant à ce que dit Malvasia au sujet d'une intervention de Louis, on ne doit y attacher aucune importance. On lit en effet dans la *Felsina pittrice* qu'en 1602, le cardinal Odoardo Farnèse, mécontent du travail d'Annibal, aurait fait venir Louis pour réparer les erreurs commises, et celui-ci, en douze jours, non seulement aurait fait les corrections demandées, mais encore il aurait peint un des termes placés à côté du médaillon de Syrinx¹. Or, la galerie, à la date où Malvasia place

1. Malvasia, t. I, p. 405.

cette anecdote, était presque entièrement terminée depuis deux ans. En outre, Louis venait à Rome dans un but entièrement différent, pour faire un pèlerinage aux sept basiliques et pour obtenir des privilèges en faveur de l'Académie des peintres nouvellement créée à Bologne. Le chanoine espagnol Vittoria, qui a laissé une critique de la *Felsina*, montre le ridicule de cette affirmation sans aucun fondement et inspirée par le sot esprit de clocher de l'écrivain bolognaise. Il n'est pas besoin d'insister sur ce point, Louis n'a collaboré en aucune façon à la galerie Farnèse.

Nous avons montré, dans son ensemble, la décoration de cette salle. Nous avons déterminé la part de chacun des deux frères Carrache dans ce travail et prouvé qu'Annibal en était, pour la plus grande partie, l'unique auteur. Nous devons maintenant considérer ces œuvres au point de vue de l'idée générale qu'elles expriment et voir ensuite quelles influences elles dénotent, la nouveauté qu'elles apportent dans l'art italien et les conséquences qu'elles auront sur l'art moderne européen qui prend naissance à Rome.

Non seulement les fresques du palais Farnèse ont une grande valeur artistique et une importance considérable en ce qui concerne l'histoire de l'art, mais elles sont un témoignage précieux pour la connaissance de l'esprit italien à cette époque. Pour pénétrer dans la pensée du Cinquecento finissant, la *Jérusalem délivrée* et la Galerie Farnèse sont deux documents de la plus haute importance et peuvent en partie remplacer les mémoires et les correspondances qui font défaut pour cette période.

Avant de juger la Galerie Farnèse sur son exécution matérielle, il convient, pensons-nous, d'envisager sous leur double forme, morale et littéraire, les conceptions de la personne, Mgr Agucchi ou tout autre, qui suppléa au manque d'instruction d'Annibal et lui fournit les indications nécessaires.

Ces fresques montrent les préférences littéraires de celui

1. Vittoria, *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice*, p. 51.

qui en a fourni les données. Ce n'est pas un amateur de poésie virile aux héros énergiques. Il n'emprunte rien aux tragiques grecs, ni à Homère et à Virgile qu'il apprécie peu. Ses préférences vont à Ovide et aux Alexandrins, à Théocrite le premier. Il les trouve plus raffinés. Les passions des personnages y sont décrites d'une manière plus complexe. Ces auteurs correspondent mieux à l'état d'esprit des Italiens de la fin du xvi^e siècle. Aucune grande passion n'anime plus ceux-ci. Les grands problèmes politiques ou religieux leur sont interdits. Ils s'en consolent dans les salons ou dans les académies en discutant à perte de vue sur des minuties de sentiment ou de style. C'est ce qui se produit aux époques comme celle-ci, qui succède à deux siècles d'intellectualisme sans repos. L'âme italienne meurt par excès d'intelligence. Le raffinement excessif de la pensée, l'abus de l'analyse amènent le goût de l'infiniment petit, des subtilités puériles et des distinctions inutiles.

Dans ces discussions entre ces beaux esprits, les controverses sur l'amour tiennent le premier rang. Il ne s'agit naturellement pas de la passion ardente et fougueuse qui dominait jadis. C'est maintenant le règne du tendre, de la galanterie raffinée, telle qu'on peut s'en entretenir avec une compagnie distinguée, mais qui cache une sensualité peut-être plus dépravée sous ses dehors douxereux.

Aussi, pour les sujets de la galerie, notre bel esprit a-t-il choisi exclusivement, dans ses auteurs préférés, des épisodes amoureux, comme nous l'a montré la description sommaire que nous venons de donner des divers tableaux. Dans le *Camerino*, il avait montré le triomphe de l'amour vertueux sur le vice. Il y avait là une idée moralisatrice, mais, dans la galerie voisine, il n'en est plus de même. C'est l'apothéose de l'amour sensuel, de l'amour païen qui soumet à sa loi tous les cœurs mortels ou divins, et dont Annibal Carrache célèbre la puissance¹.

1. V. Bellori, p. 33.

On est surpris qu'une pareille galerie ait été exécutée pour un prince de l'Église, et selon toutes vraisemblances sur les données fournies par un prélat, protégé de la famille du pape, peu de temps après la Contre-Réforme, les décisions du Concile de Trente et la réorganisation du catholicisme. Cette galerie semblerait prouver que la Contre-Réforme a peut-être fortifié la discipline ecclésiastique, mais qu'elle n'a nullement réussi à détruire l'esprit païen de la Renaissance. Même sous Léon X, on n'a peint rien de plus audacieux, de plus contraire aux vertus chrétiennes. Le résultat de la Contre-Réforme a donc été négatif. Une visite à la Galerie Farnèse vous laisse fort perplexe.

Nous ne pouvons ici que répéter ce qui a été dit dans un chapitre précédent. La Contre-Réforme n'a pas eu des conséquences aussi importantes qu'on a bien voulu le croire, en dehors du culte proprement dit. Pour l'art comme pour les mœurs, les changements ne sont pas très appréciables. Après une courte période de ferveur (époque des papes rigoristes, de la lettre d'Ammanati) les choses reprennent leur cours. Mais les artistes de la fin du xvi^e siècle sont cependant plus religieux que leurs prédécesseurs.

Un art vraiment austère et édifiant a été restauré. Enfin, même en ce qui concerne l'art purement païen et sensuel, la conception de la Galerie Farnèse n'est pas sans apporter du nouveau. La Renaissance à son apogée avait été l'époque de l'art pour l'art. A la fin du siècle, ce n'est plus la même chose. On ne se contente plus de créer des corps, de les animer, de leur donner une vie, de jouir de leur beauté ou de leur expression. La peinture doit servir à la traduction plastique d'une idée.

La Galerie Farnèse est un traité illustré, allégorique et philosophique des passions de l'amour. Chaque tableau, même des figures qui paraissent seulement décoratives, expriment des symboles. Ces symboles seraient parfois



Phot. Alinari.

ANNIBAL CARRACHE

Le cortège de Bacchus et d'Ariane.

Rome, Galerie Farnèse (composition centrale du plafond).

indéchiffrables pour nous, si Bellori¹ et Malvasia², qui s'est contenté de copier Bellori, ne nous en donnaient l'explication. Toute cette symbolique est assez curieuse pour nous arrêter un instant.

On sait que l'idée générale qui relie ces fresques entre elles est de nous montrer la puissance de l'Amour qui soumet tous les cœurs, qu'ils soient forts comme Hercule, chastes comme Diane, sauvages comme Polyphème qui incarne aussi la jalousie. Les épisodes de *Jupiter et Junon*, de *l'Aurore et Céphale*, celui que nous appellerons la *Galatée* pour lui donner un titre, prouvent l'omnipotence de l'amour dans l'univers. *Andromède attachée au rocher* signifie que la douleur est à la fin de tous les plaisirs. La tête de Méduse avec quoi Persée pétrifie ses ennemis symbolise la volupté. Enfin, le grand motif central pourrait avoir comme légende : l'ivresse (au propre et au figuré) engendre les désirs impurs.

Dans chaque détail de ces tableaux, une intention est cachée. La laine que Diane reçoit du dieu Pan représente les dons avec lesquels l'amour s'empare de l'esprit humain. La pomme d'or que Mercure apporte à Pâris, est l'allégorie de toutes les discordes que la beauté peut causer. Les médaillons et les petits sujets entre les pilastres tendent à un même but didactique. La plupart des médaillons nous mettent en garde contre les dangers de l'amour. *Apollon écorchant Marsyas*, c'est la science dépouillant l'âme de sa grossièreté.

Dans les petits trumeaux, la même moralité se présente en anecdotes variées. L'épisode d'*Hercule ravissant les pommes*, d'après Bellori³, résume toute l'œuvre. Ces pommes d'or sont le prix inestimable des fatigues héroïques.

M. Janitschek exprime, à propos du programme rempli

1. Bellori, p. 33-34.

2. Malvasia, t. I, p. 441-442.

3. Bellori, p. 34.

à la Galerie Farnèse, l'opinion que l'on n'osait pas se délivrer des légendes antiques, mais que l'on s'efforçait d'y glisser la morale la plus chrétienne. On cherchait à unir l'essor vers la beauté et la légèreté de la vie antique avec la conscience chrétienne. Cette hypothèse présenterait quelque vraisemblance, sauf en ce qui concerne cette supposition que l'on n'osait pas laisser de côté les mythes païens. En réalité, on les goûtait plus que jamais. C'était un des effets du classicisme désormais régnant. Mais que l'on ait songé à en tirer des morales chrétiennes, ceci pourrait bien être vrai.

Dans ce cas, est-ce que ce but moralisateur aurait été atteint à la Galerie Farnèse ? Cela nous semble douteux. Le génie d'Annibal indifférent aux symboles, n'a pas suivi, sous ce rapport, les indications de celui qui voulait le diriger. Il n'a fait attention qu'aux sujets qu'on lui indiquait, sans songer à l'enseignement moral qu'ils pouvaient renfermer. Il vit uniquement l'occasion de peupler cette galerie de beaux corps, placés dans des poses harmonieuses, et aussi de célébrer, sous la forme du désir vainqueur des Dieux, la puissance de cette nature dont il avait un sentiment si profond que son éducation n'avait pu l'éteindre en lui.

C'est ce qu'exprime comme un résumé de l'œuvre tout entière, le grand sujet central : le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane*. L'ivresse dans son sens propre et dans son sens figuré n'y est pas stigmatisée, mais au contraire, exaltée. Ces jeunes femmes qui agitent des cymbales, ces jeunes gens qui soufflent dans des trompes, ce Silène, ces divinités chèvre-pieds et ces animaux, symboles des instincts primitifs, célèbrent la magnificence de la vie physique et le délire des satisfactions sensuelles. Dans les transports désordonnés des personnages, dans leurs regards égarés, on ne lit qu'un désir impétueux de goûter à toutes les joies qu'offre la nature. Le génie d'Annibal Carrache, avec une vigueur un peu lourde, n'a fait qu'accentuer et fortifier ces traits. Les deux tableaux peints par Augustin sont d'un accent

bien moins vibrant. Augustin se sent beaucoup moins à l'aise que son frère dans ces vastes compositions. Les siennes — la différence est très marquée — sont plus froides, plus figées. S'il y a quelque grâce assez fine dans le corps et dans l'expression de la *Galatée*, en revanche l'*Aurore* et *Céphale* sont d'une raideur et d'un convenu qui font penser aux peintures françaises du premier Empire. Les *putti* si joyeux, si animés chez Annibal, sont ici sans expression.

L'atmosphère romaine n'a pas gagné Augustin. Il resta trop peu à Rome et il ne semble pas s'être pénétré, comme Annibal, des richesses artistiques de cette ville. Dans ses deux compositions de la Galerie Farnèse, il est resté un maniériste bolonais, même assez attardé, un peu à la façon d'Orazio Samacchini. Au contraire, chez Annibal, en même temps qu'il se trouve seul, libéré du dogmatisme de Louis et d'Augustin, son séjour dans la ville éternelle, ses études, son initiation à des maîtres nouveaux ont déterminé une transformation. Nous avons vu son talent en train d'évoluer. Sa manière passée apparaissait encore, mais déjà se mêlait aux germes d'un art nouveau. Cette évolution s'explique fort bien par la psychologie d'Annibal. Rome et l'art romain ont exercé et exercent encore sur les artistes, souvent malgré eux, une influence qui, du reste, n'est pas toujours bienfaisante, à plus forte raison lorsqu'entre l'artiste et le milieu existent des affinités. C'était le cas. L'aspect matériel pesant, la robustesse lourde de la Rome antique et de la Rome papale devaient saisir profondément l'esprit de ce Bolonais solide et positif, assez étranger à ce qui est finesse et gracilité.

A la Galerie Farnèse, il dépouille ce caractère d'élégance conventionnelle que les Bolonais — car c'était en dehors de leur nature — obtenaient par des procédés tels que l'allongement excessif des corps, l'amincissement des membres et surtout des extrémités. Primatice entre tous en a abusé. Annibal renonce à ces expressions doucereuses et mièvres,

comme celle qu'Augustin a donnée à la *Galatée*. Il peuple sa galerie d'un monde de figures à la romaine : des corps charnus et gros, aux attaches sans délicatesse, au cou très court ; des femmes d'un certain embonpoint¹ aux bras et aux cuisses énormes, à la gorge grasse, en somme un Olympe assez vulgaire. Dans les deux grands panneaux peints par le Dominiquin, les personnages sont plus élancés. Certains même sont élégants : Par exemple, le personnage placé au premier rang du *Persée pétrifiant ses ennemis* et qui égorge un ennemi.

En dehors de ce qu'il devait à ses modèles habituels, les faquins de la Ripetta ou les plantureuses *Sciosciare*, Annibal montre qu'il a subi dans sa galerie des influences caractéristiques. D'abord celle des antiques. Il n'est pas douteux qu'ils ont inspiré les grands hermès qui semblent soutenir l'armature de la voûte et aussi quelques-uns des personnages. Le *Bacchus* et l'*Endymion* sont calqués sur des Adonis. En en modifiant l'attitude, Annibal se sert de l'Hercule Farnèse pour son Hercule qui entretient Iole ou Omphale et la divertit en jouant du tambourin. Avec sa musculature exagérée, Polyphème (dans l'épisode de la fuite d'Acis) procède également du célèbre antique qu'Annibal voyait journellement dans la cour du palais et qui l'obsédait au point qu'il le dessinait sans cesse. D'après ce que l'on a vu, l'Hercule Farnèse est de toutes les statues anciennes celle qui semble l'avoir le plus frappé, peut-être parce qu'il l'avait continuellement sous les yeux ; peut-être aussi avait-il, dès l'arrivée d'Annibal, exercé sur lui une impression définitive par cet appareil de force et de musculature auquel ne l'avaient habitué ni les Bolonais, ni ses maîtres du Nord de l'Italie dont les œuvres avaient constitué jusqu'alors l'unique objet de son admiration.

Parmi les Italiens modernes, l'influence qui, à première

1. V. par exemple la nymphe ou la divinité qui figure au bord du tableau du *Triomphe*.

vue, se fait le plus fortement sentir est celle de Michel-Ange. Rien dans la décoration précédente, celle du *Camerino* ne pouvait faire prévoir qu'elle pût se révéler aussi forte. Il y a deux raisons, croyons-nous, pour lesquelles l'imitation de Michel-Ange s'imposait à l'esprit d'Annibal. La première, on la trouve dans la forme de la salle qui offrait des rapports avec celle de la Chapelle Sixtine, comme elle, beaucoup plus longue que large. Il est certain que la disposition générale a été inspirée à Annibal Carrache par la vue de la voûte de la Sixtine. Michel-Ange avait conçu une sorte d'échafaudage figuré qui semble soutenir les tableaux. L'idée avait été reprise par Tibaldi au palais Poggi, mais timidement. Ce qui était nouveau dans la salle de Bologne, c'était la manière dont étaient traitées les compositions des angles : elles montraient une échappée de ciel sur laquelle se détachait une balustrade supportant des jeunes gens dans une action très mouvementée. Annibal Carrache s'est tenu beaucoup plus près de Michel-Ange, mais en le suivant très librement. On retrouve chez lui la même conception de cette construction architectonique reliant les divers tableaux et peuplée de figures décoratives, mais alors qu'au plafond de la Sixtine, d'ailleurs plus vaste, il y a de grands espaces vides entre les compositions, au palais Farnèse celles-ci se touchent ou sont réunies par des médaillons de bronze, des hermès ou des *ignudi*. Il n'y a pas une place libre. M. Tietze serait disposé à croire que le cardinal Farnèse a voulu cette profusion de sujets mythologiques et d'ornements ¹.

En outre, Michel-Ange pouvait seul offrir de pareils modèles de figures ornementales propres à interrompre et à varier la succession des compositions placées à la suite les unes des autres. Annibal a pu trouver ses *putti* dans ses souvenirs de Raphaël et surtout de Corrège, notamment à Saint-Paul de Parme. Ses atlantes imitant des statues de

1. Tietze, *art. cité*, p. 103.

pierre, ce sont les hermès agrandis des décorations qu'il avait entreprises à Bologne avec Louis et Augustin. Mais un des éléments caractéristiques dans l'appareil ornemental de la Galerie, ce sont ces jeunes gens nus, dans des poses variées, qui sont placés sur les balustrades figurées à l'extrémité de la salle ou encore sur les côtés des médaillons. Ils viennent en droite ligne du Vatican : on reconnaît facilement les célèbres *ignudi*. Il y a des rapprochements à faire non entre les *ignudi* de la Galerie Farnèse, ce qui est trop facile, mais entre certaines figures des tableaux et les éphèbes de la Sixtine. Ainsi le *Bacchus* de la grande composition a tout à fait l'attitude d'un des *ignudi* les plus célèbres de Michel-Ange, celui qui est placé à droite du *Jérémie*.

Raphaël offrait à Annibal Carrache un modèle avec la Farnésine qui se rapproche par ses proportions et par sa forme de la Galerie Farnèse. Il est à remarquer que le peintre bolonais ne s'est pas inspiré du principe décoratif suivi par son prédécesseur. La voûte également plate est divisée par des guirlandes de fleurs en deux grands compartiments qu'occupent les deux sujets : *Psyché dans l'Olympe* et le *Mariage de Psyché*. Les retombées de la voûte sont aussi partagées par des guirlandes en pendentifs triangulaires. C'est, on le voit, tout à fait différent de ce que Carrache a réalisé en se tenant bien plus dans la tradition de la Sixtine. Ce serait plutôt dans l'arrangement général, dans l'allure de certains morceaux qu'on trouverait des réminiscences, non pas de Raphaël à proprement parler, mais plutôt de Jules Romain (dans les scènes illustrant la légende de Polyphème) et de Périn del Vaga, qui, lui aussi, a peint un *Triomphe de Bacchus*, au palais Doria de Gênes.

Quant à l'influence des Vénitiens et du Corrège, jadis si forte dans les œuvres bolonaises d'Annibal Carrache, elle a beaucoup diminué, mais il ne faudrait pas en conclure qu'elle ait disparu. Les *putti* procèdent toujours de ceux du Corrège. Pour les grands mouvements, par exemple pour

le geste du Mercure descendant du ciel, Annibal se souvient du Tintoret.

Enfin, Annibal semble avoir puisé quelques indications dans certaines œuvres de son frère. Nous touchons ici à un sujet particulièrement délicat et ce n'est pas sans embarras que nous signalons le rapprochement que l'on peut faire entre certaines figures du plafond Farnèse et d'autres de la suite libre composée par Augustin Carrache à l'exemple de Jules Romain et connue sous le nom des *Amours des Dieux* ou encore de l'*Arétin d'Augustin Carrache*. A propos de la Galerie, nous avons pu constater l'impression de sensualité équivoque que laissent certaines compositions. On peut se demander s'il n'y a pas quelque souvenir de ces estampes. Des sujets analogues ont été traités : Hercule et Déjanire, Jupiter et Junon. Il y a, de plus, quelques ressemblances dans la physionomie des personnages et si décemment nous pouvions renvoyer à ces gravures, nous indiquerions la conformité de certains types de femmes grandes et corpulentes. Les Hercules ont un air de famille. Il existe de même quelque parenté entre ces satyres de la Galerie, de la *Bacchante* de Florence et ceux de ce recueil sur lequel il nous est interdit d'insister.

Dans son article *Annibal et le cardinal Farnèse*, M. de Navenne¹ estime qu'il y a une analogie frappante entre les deux compositions de *Persée* et la célèbre statue de Cellini. En ce qui concerne le Persée du combat avec Phinée, il nous semble que l'on puisse se ranger à l'avis de M. de Navenne. Sauf le mouvement du bras gauche, placé plus bas que dans la statue florentine, la position du corps et surtout du bras droit qui tient l'épée, est à peu près identique. Mais M. de Navenne paraît avoir été moins bien inspiré quand il écrit : « L'*Andromède attachée au rocher*, de Carrache, offre des affinités plus sensibles encore avec le sujet représenté sur le socle de la statue de Benve-

1. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mars 1900, p. 177.

nuto¹ ». Il existe certainement une corrélation entre les deux œuvres en ce qui concerne l'ensemble. Dans l'une et l'autre, Andromède est au milieu, sur son rocher, Persée combat à gauche le dragon, le groupe des parents en pleurs se tient à droite. Mais nous ne saisissons pas d'autre rapport et M. Tietze² a raison de protester contre cette affirmation assez imprudente : « En reproduisant presque servilement l'ordonnance du maître florentin, il a commis une erreur de composition qu'aucune circonstance ne justifie³ ». C'est probablement en passant à Florence pour se rendre à Rome, qu'Annibal avait dû examiner à loisir le célèbre bronze des Lanzi.

Après avoir dégagé les influences, il convient d'indiquer comment se montre le talent d'Annibal Carrache, ou, si l'on préfère, son originalité. Elle se manifeste tout d'abord dans la conception générale. Annibal Carrache avait à décorer une galerie de fêtes pour un grand seigneur et il a réussi pleinement. Il a tout combiné dans ce but. Il a compris que les ensembles les plus riches exécutés au cours du siècle, ne correspondaient plus à l'esprit de son temps. L'ornementation était obtenue par les effets de la seule peinture. Les compositions s'associaient avec des ornements, des grotesques ou des guirlandes. Seules, les décorations du palais ducal de Venise, entreprises après l'incendie de 1577, pouvaient donner une impression de faste. Il avait pu en voir quelques-unes. Elles offraient un caractère de chaude somptuosité avec leurs boiseries et les dorures massives de leurs bordures. Mais il n'y avait pas d'union entre ces peintures et la partie purement décorative. C'étaient uniquement de très belles compositions magnifiquement encadrées et bien mises en valeur. Aucun système ornemental ne reliait les plafonds de bois sculpté et les murailles.

1. De Navenne, *art. cité*, p. 177.

2. Tietze, *art. cité*, p. 87.

3. De Navenne, *art. cité*, p. 177.

Annibal Carrache comprit tout le parti qu'on pouvait tirer des stucs, en les employant, non pas comme on le faisait cent ans auparavant à la Villa Madama, c'est-à-dire à la façon antique, en petits sujets peu en relief, mais d'une façon plus grandiose, en s'en servant pour encadrer les peintures. Cet artiste aurait plutôt pris l'idée de cette alliance de la sculpture ornementale et de la peinture, de cet entourage des tableaux par des figures de stuc dans les grands ensembles de Vasari au Palais-Vieux de Florence, par exemple. Il est possible qu'à Bologne il ait eu des indications sur les tableaux de ce genre que le Primatice avait exécutés à Fontainebleau, quarante ans auparavant, notamment dans la chambre de la duchesse d'Etampes.

Même ceux qui n'aiment point les œuvres d'Annibal Carrache — et ils sont nombreux aujourd'hui — sont obligés de reconnaître dans cette galerie une merveilleuse entente de la peinture décorative. Jamais on n'a su mieux équilibrer les proportions, mieux disposer les groupes de personnages. Cette charpente feinte qui semble supporter les compositions, les médaillons qui alternent avec les sujets, ces hermès, ces *ignudi*, ces enfants rieurs, tout cela forme un ensemble varié, sans monotonie, où chaque figure concourt à un effet général qui est vraiment magnifique.

Si nous considérons cette œuvre au point de vue du dessin, on peut dire qu'il est généralement correct. Annibal n'a pas toujours, n'a que rarement le sens de la beauté idéalisée, de la ligne fine et élégante, mais son trait est ferme. On trouverait cependant quelques exemples d'un contour assez négligé. Il y a des figures mal venues, gauchement posées et d'une mollesse regrettable. On peut citer, entre autres, les deux personnages allégoriques, l'ægipan et la nymphe, couchés au premier plan du *Triomphe de Bacchus*.

Pour juger le coloris, il faut tenir compte des méfaits du temps et de ceux qu'ont commis les mille bougies de l'ambassadeur de Naples, comme dit Stendhal, sans

oublier toutes celles qui ont éclairé les soirées de l'ambassadeur de France. On peut trouver que certains tons, des jaunes entre autres, sont mauvais. En outre, la fresque avec ses couleurs plates, sèches, sans brillant, n'a pas pu servir Annibal, pour cette décoration galante et fastueuse, comme l'aurait fait la peinture à l'huile avec son éclat et sa richesse, mais le mérite d'Annibal Carrache n'en a été que plus grand. Il a obtenu de la fresque tout ce qu'elle pouvait donner comme richesse de tons.

Les principales tendances d'Annibal que nous avons signalées avant son départ de Bologne, son sentiment de la nature, son réalisme qui en découle, se montrent encore ici. Ce n'est certes pas par la noblesse des personnages représentés que se manifeste le mérite de l'artiste, car son Olympe, nous l'avons remarqué, n'est pas toujours très majestueux, ni très imposant. Ce ne sont pas des dieux de poème parodique, mais ils sont d'essence vulgaire et leurs attitudes sont parfois assez abandonnées. L'originalité d'Annibal Carrache, il faut la chercher dans la façon dont il a rendu la vie sous sa forme la plus exubérante et même la plus matérielle. Il y a un amour du mouvement, de la joie physique qui anime le cortège de Bacchus et d'Ariane. Sauf les Vénitiens, peu de peintres italiens offrent un exemple pareil.

Ce sentiment de la nature, nous l'avons déjà dit, se montre dans plusieurs paysages intéressants. Les scènes maritimes semblent sans attrait pour Annibal. Dans les scènes de Polyphème la mer forme le fond du tableau, mais elle est représentée d'une façon vague et sans accent. Les paysages rustiques attirent davantage le peintre bolognaise. Ce sont des échappées dans le lointain (sujets d'*Anchise et Vénus*, d'*Hercule et Iole*), mais souvent aussi, comme dans le tableau de *Pâris recevant de Mercure la pomme d'or*, le paysage occupe une place importante, paysage où l'artiste se souvient des plaines de l'Emilie, mais où les arbres de l'Italie méridionale apparaissent.



Paul. Anon.

ANNIBAL CARRACCIE

Décoration de la voûte (angle).

Rome. Galerie Farnèse.

Dans ces paysages, les animaux sont parfois représentés d'une façon qu'il est utile de signaler. On reconnaît très bien ceux qu'Annibal a pu observer et ceux qu'il a vus réellement. Les animaux exotiques, comme les panthères qui traînent le char de Bacchus, sont d'une fantaisie assez divertissante, mais d'autres offrent plus de vérité, témoin l'âne qui, dans ce même sujet, brait de toutes ses forces. Nous signalerons, comme étude exacte, le chien que nous montre le tableau *Pâris recevant la pomme d'or*.

Après avoir ainsi analysé les caractères que présente la Galerie Farnèse, il nous reste à déterminer l'importance qu'elle occupe dans l'histoire de l'art et l'influence qu'elle a exercée.

Si nous voulons bien faire abstraction de nos idées actuelles sur les Carrache, de notre dédain et surtout de notre ignorance à leur endroit, nous arrivons à conclure que la Galerie Farnèse occupe le premier rang parmi les grandes décorations du même genre, non seulement par sa valeur propre qui est considérable, mais aussi par l'enthousiasme qu'elle inspira dès le début et par la façon dont elle fut imitée.

L'admiration que cette salle excita au xvii^e siècle et par la suite, fut immense. Les étrangers, les Français d'abord, sont émerveillés comme devant une des œuvres les plus belles qu'ait produites l'art italien. Félibien, qui la vit un demi-siècle après son achèvement, en parle dans la troisième partie de ses entretiens parue en 1679, avec une chaleur que quarante ans n'ont pas diminuée : « Il ne se voit rien de comparable à cette belle disposition d'histoires et d'ornements dont elle est enrichie. On y voit un assemblage de différentes beautés qui, dans leur variété, ont une si grande union que la perfection d'un sujet particulier ne diminue rien de l'excellence des autres.¹ » Et ailleurs : « Il n'y a rien que de grand, de noble et de bien entendu, soit dans l'ordonnance de tous les corps

1. Félibien, *Entretiens*, t. II, p. 66.

en général, soit dans l'expression de toutes les parties en particulier, soit dans la conduite des lumières et des ombres. Tout ce grand ouvrage n'est pas de ceux dont la seule vivacité de couleurs et le brillant de lumières charme d'abord les yeux et surprenne ceux qui le regardent. On voit dans celui-ci une beauté solide qui frappe l'esprit et les plus intelligens y descouvrent toujours des grâces nouvelles à mesure qu'ils le considèrent¹ ».

Il n'est pas d'ensemble décoratif qui ait été plus imité que la Galerie Farnèse. On peut dire qu'elle a servi de modèle à presque toutes les galeries de châteaux ou de palais qui ont été exécutées aux xvii^e et xviii^e siècles dans l'Europe entière. On remarquera que rien de semblable en Italie ne peut être constaté pour le xvi^e siècle. Pour cette dernière époque, les détails seuls sont copiés, mais jamais l'ensemble. De même en France, les œuvres du Primatice à Fontainebleau. Au contraire, la Galerie Farnèse constitue dès lors le type de la galerie que l'on recherche, dont on a besoin et qui sera reproduit partout. Un des témoignages les plus éclatants de cette vogue, est la Galerie des glaces à Versailles. C'est le même système de compositions alternant avec des figures ornementales, séparées par des stucs. La Galerie des glaces n'est pas une banale imitation de la salle Farnèse. Elle est de dimensions beaucoup plus grandes et les sujets en sont différents. Mais, dans sa structure, dans la disposition de ses compositions, on voit très bien que la Galerie Farnèse a été un modèle dont Le Brun s'est inspiré. De nos jours, son influence n'a pas cessé de se manifester. On ne construit plus certes de palais Farnèse, ni de château de Versailles, mais dans les endroits qui nécessitent une décoration grandiose et abondante, dans les foyers de théâtres par exemple, il semble que les architectes et les décorateurs ne soient pas encore libérés de l'influence de la galerie construite par Annibal Carrache.

1. Félibien, *Entretiens*, t. II, p. 67.

CHAPITRE V

LA MORT D'AUGUSTIN. — LES DERNIÈRES ANNÉES ET LA MORT D'ANNIBAL (1600-1609)

En 1600, Augustin Carrache termina sa collaboration à la galerie Farnèse. Il quitta Rome presque aussitôt pour se rendre à Parme où le duc Rannuccio Farnèse l'appelait pour lui confier la décoration d'une chambre, dans un petit palais de plaisance en dehors de la ville, le palais du Jardin. D'autres motifs que cette commande le décidèrent à se séparer de son frère, et d'une façon qui allait être définitive, sans qu'ils s'en doutassent. La meilleure intelligence ne régnait pas entre Annibal et Augustin. Nous savons que ces dissentiments n'étaient pas nouveaux. Dès leurs débuts, il y avait eu souvent des heurts entre eux deux et l'ascendant qu'exerçait sur eux leur cousin n'avait pas été inutile pour remédier à ces froissements. Louis ne les avait pas suivis à Rome et ne pouvait pas s'imposer comme médiateur. L'âge, d'autre part, n'avait fait qu'accentuer cette différence qui existait entre eux.

Malvasia, toujours disposé à charger Annibal, nous dit que celui-ci fit preuve de malveillance et de jalousie¹. Les torts semblent avoir été communs. Leurs manières, leurs façons de vivre, leurs goûts étaient trop opposés. La ressemblance chez eux s'arrêtait au physique : Tous deux étaient d'une vaste corpulence, surtout Augustin à qui

1. « Crederò ben più tosto che di tal rottura cagion fosse la solita sua gelosia » (Malvasia, t. I, p. 404).

l'embonpoint causait des étouffements. Mais, au moral, on ne pouvait trouver aucune affinité. Augustin ne se plaisait qu'en la compagnie des beaux esprits et des gentilshommes vers qui l'attiraient ses penchants pour l'humanisme et les belles manières. Il était toujours mis avec une certaine recherche. Annibal, au contraire, véritable type de l'artiste doué, mais sans culture, fuyait ces sociétés où il aurait été gêné, menait une existence farouche et retirée, sans aucun souci de sa tenue. En dehors de ses élèves, il ne voyait que des gens du peuple au milieu desquels il se sentait plus à l'aise.

Des conflits fréquents devaient fatalement se produire. Annibal se plaignait qu'Augustin lui fît tout le temps des observations sur ses travaux et le dérangent en amenant des visiteurs examiner les peintures de la Galerie Farnèse¹. D'autre part, Augustin n'avait pas eu toujours à se louer de l'attitude d'Annibal qui se conduisait parfois, à son égard, d'une façon singulière, surtout quand il le rencontrait en noble compagnie. Il prenait un malin plaisir à l'interpeller et à lui rappeler son origine plébéienne : « Ricordati, Agostino, che tu sei figliuolo d'un sarto² ».

Les deux frères se séparèrent, non pas irrémédiablement brouillés — la preuve en est qu'Annibal, après la mort d'Augustin, devait se charger d'instruire son fils Antoine — mais fort heureux de vivre l'un loin de l'autre. A son arrivée, Augustin exécuta un portrait du prince tout armé et un autre, après une maladie du même duc, le représentant agenouillé devant l'image de la Vierge miraculeuse de Ronciglione, commune dont les habitants avaient fait un vœu pour son rétablissement.

Ce portrait achevé, Augustin entreprit la décoration de

1. Lettre citée par Malvasia, t. I, p. 403. « Che (Agostino) mai contento di quanto io faceva, trovandosi sempre il pelo nell'uovo mi rompeva e tolea qui di festo, e conducendo continuamente poeti, novellisti e cortigiani sul ponte m'impediva, mi disturbava ed era cagione che non faceva egli, ne lasciava fare a gl'altri... »

2. Bellori, p. 38.

la chambre du Palais du Jardin. Il partagea la voûte en cinq compartiments¹. Il devait reprendre le thème symbolique et allégorique déjà traité à la Galerie Farnèse et montrer la toute puissance de l'amour. Dans le panneau central, il représenta trois petits amours, deux fabriquent un arc, l'autre joue avec une flèche. Suivant Bellori, nous voyons là l'amour vertueux, l'amour lascif et l'amour vénal.

Les autres compartiments de la voûte contiennent les épisodes suivants : *Galatée s'approche du vaisseau des Argonautes, entourée de ses Néréides. Mars et Vénus assis à l'entrée d'une caverne. Un homme fuyant le vice qui a pris les traits d'une sirène*. Quant au dernier sujet, la mort d'Augustin en empêcha l'exécution. Le duc, pieusement, ne voulut pas qu'une autre main y touchât, et, dans l'espace vide, il fit placer une inscription latine célébrant le talent du peintre². La décoration de cette chambre fut achevée par Cignani. Cet artiste orna les angles avec des médaillons de stuc représentant Danaé, Lédä, Sémélé et Europe. Sur les murs, il figura l'*Enlèvement d'Europe*, le *Triomphe de Vénus*, *Bacchus et Ariane*, *Apollon et Daphné* et le *Combat de l'Amour avec Pan*³. Il continua l'œuvre d'Augustin Carrache dans le même esprit de mythologie galante.

C'est également des dernières années de la vie d'Augustin que M. Tietze fait dater l'*Assomption* du musée de Bologne⁴. Dans cette dernière œuvre, Augustin est tout à fait Vénitien. La Vierge s'envolant au ciel, les Apôtres agenouillés sur le sol sont exécutés dans la manière de Titien.

Dans sa décoration du Palazzo del Giardino, Augustin, à

1. Sur cet ensemble décoratif, v. principalement Bellori, p. 64-65, et Tietze, *art. cité*, p. 126-131.

2. V. l'inscription dans Bellori, p. 65.

3. Tietze, *art. cité*, p. 128.

4. *Ibid.*, p. 131.

notre avis, se souvient du Corrège. Ses *putti* procèdent tout à fait de ceux du maître de Parme. Par sa pose, sa *Galatée* offre quelque analogie avec celle qu'il avait exécutée à la Galerie Farnèse. D'ailleurs, en considérant l'ensemble, on retrouve la même facture qui manque de sûreté, et, somme toute, ces fresques sont assez médiocres.

En ce qui concerne la mort d'Augustin, Bellori et Malvasia nous donnent chacun une version assez différente. Suivant Bellori¹, sa fin prématurée serait due à la mauvaise santé du peintre². Se sentant perdu, il se retira au couvent des capucins et y passa ses derniers jours dans la pénitence et les prières. Suivant l'auteur des « Vite », il aurait peint un *Saint Pierre pleurant ses fautes* et il aurait esquissé un *Jugement dernier* que sa maladie empirant ne lui permit pas d'achever.

Le récit que fournit Malvasia³ est différent. Dès son arrivée à Parme, Augustin se serait trouvé en butte à la jalousie, et partant à l'hostilité du statuaire Moschini qui exerçait à la cour de Parme les fonctions de *capo ingegnere*. C'était une sorte de surintendant des bâtiments. Moschini protégeait un peintre, Gasparo Celio, et il ne ménagea pas les vexations à Augustin pour lui faire quitter la place. Celui-ci était sur le point de partir pour Gênes où on l'avait appelé. Mais il avait subi tellement d'ennuis que sa santé n'y résista pas. Il tomba malade et se sentant perdu, il entra au couvent des capucins. Ensuite Malvasia copie Bellori⁴.

Augustin mourut le 22 mars 1602 assisté par deux de ses

1. Bellori, p. 65.

2. Suivant Bellori, Augustin avait de continuelles indispositions, dont la dernière aurait provoqué la catastrophe. Stigliani, poète de la cour de Parme, avait raconté à Bellori que Augustin, en sortant du théâtre, un soir, aurait été tellement serré par la foule, que très corpulent et sujet à des étouffements, il se serait évanoui (Bellori, *ouv. cité*, p. 65).

3. Malvasia, t. I, p. 404.

4. *Ibid.*, p. 432.

amis, l'architecte Gio-Battista Magnani et Giuseppe Guidetti. Il fut inhumé par leurs soins dans la cathédrale de Parme¹.

Annibal conçut de la mort de son frère un chagrin extrême. Il pensa tout d'abord, suivant Bellori, à lui élever un monument, mais Magnani et Guidetti avaient pris les devants et avaient fait exécuter un tombeau de marbre avec une inscription composée par l'humaniste Achilleni².

A Bologne, l'émotion fut très grande. Non seulement Augustin était estimé des artistes et des savants, mais, par son amabilité, il avait su se faire aimer des gentilshommes et du peuple. Il était universellement regretté. Aussi, dans la nécessité où l'on se trouvait de laisser son corps loin de la terre natale, on résolut tout au moins de célébrer sa mémoire par un des plus magnifiques services funèbres qui se puissent concevoir. Les anciens compagnons d'Augustin, les *Incamminati*, prirent l'initiative de cette cérémonie. Sous la direction de Louis Carrache, ils passèrent une partie du mois de janvier 1603 à décorer l'église de l'hôpital de la mort³. Le 31, tout était terminé : l'église était entièrement tendue de noir. Des urnes d'où sortaient des flammes et des écussons aux armes des Carrache (les sept étoiles du char céleste) décoraient les murs.

Au centre se trouvait le cénotaphe composé d'un piédestal surmonté d'une haute colonne dorique. A la base de la colonne, deux statues, l'Honneur et la Vertu, couronnaient le buste d'Augustin Carrache, tenant deux torches de leurs

1. P. 66.

2. Cette inscription contient une erreur de date. Achilleni et Bellori à sa suite font mourir Augustin à l'âge de quarante-trois ans. En réalité, ainsi que le prouve son acte de baptême (cité par Gualandi, *Memorie*, p. 52), Augustin Carrache était né le 16 août 1557.

3. Pour les détails de cette cérémonie, v. Morello (Benedetto). *Il funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria dagli Incaminati academici del disegno scritto al illustrissimo et reverendissimo signore cardinal Farnese*, Bologna, 1603, et Malvasia, t. I, p. 406-435, qui donne le texte de l'oraison funèbre prononcée par Lucio Faberio, p. 425-433.

maines libres. Au sommet, un groupe, la Poésie, la Sculpture et la Peinture, munies également de torches. Le faîte du catafalque, qui atteignait la voûte de l'église, était formé par une sorte de trépied, supportant des chérubins qui montraient une sphère ornée des armes des Carrache. Sur un des côtés de la colonne et sur les murs, étaient disposées des inscriptions et des tableaux, véritables rébus. L'esprit ingénieux et compliqué des dilettanti de Bologne et des membres de l'Académie des « Gelati » s'y donnait libre carrière.

Devant une grande affluence, l'un de ces académiciens, Lucio Faberio, prononça une longue oraison funèbre. Il fit l'éloge des mérites et du talent d'Augustin.

Tels furent les honneurs rendus à la mémoire de cet artiste. Les Bolognais avaient le sentiment de la gloire que cette famille Carrache apportait à leur cité, qui, au point de vue de l'art, avait été jusqu'alors au-dessous des autres villes d'Italie.

Il convient de repasser d'un coup d'œil rapide l'existence d'Augustin Carrache pour distinguer les traits essentiels de son caractère. C'est le dernier de ces esprits comme en produisit la Renaissance, esprits à la curiosité universellement éveillée et dont le Vinci avait été le premier et le plus grand. On peut dire que tout attira Augustin Carrache. Ce fut sa grande qualité, mais aussi son grand défaut. Cette forme d'intelligence encyclopédique en fit l'âme, le véritable fondateur de l'Académie Carrache. Louis était plus lourd, moins entreprenant. Quant à Annibal, il ne connaissait que son art. Aussi avons-nous vu Augustin se dépenser en leçons sur toutes sortes de sujets, enseigner à ses élèves les matières les plus diverses. Il dut être un professeur admirable. Mais l'intelligence, la mémoire prirent chez lui la place de l'instinct qu'ils annihilèrent. Il fut dépourvu de tempérament, comme on dirait aujourd'hui. Dans ses œuvres on sent un abus de réflexion, et par suite quelque hésitation. Aussi manquent-elles complètement d'ac-

cent. Aucune spontanéité. Les figures sont sans vie. Le dessin en est indécis, mou ; la couleur n'a pas d'éclat. Augustin est très inférieur à Annibal, qui est dépourvu de tout raffinement intellectuel, mais chez qui rien n'arrête la force créatrice; du premier coup, il trouve l'expression que son frère cherche vainement.

Augustin, comme peintre, est médiocre, mais, comme graveur, ses qualités de patience et de recherche, son savoir le servirent grandement. Il convient de dire le rôle que lui, son frère et son cousin ont joué dans l'histoire de la gravure italienne. Le sien fut particulièrement grand. Dans ce siècle qui vit tant de chefs-d'œuvre, le siècle de Marc-Antoine, il occupe un des premiers rangs.

Pour mieux le montrer, quelques mots sur l'état de l'art de la gravure en Italie à cette époque ¹ nous semblent indispensables.

Pour le bois, Andrea Andreani ², de Mantoue, est seul à citer. Il grave en camaïeu remarquablement. Il interprète Le Parmesan, Raphaël, Jean de Bologne.

Pour la gravure sur cuivre, l'activité est circonscrite à Rome et à Bologne.

A Rome, Battista Franco ³ (+ 1580) avait contribué au mouvement du classicisme avec ses reproductions de bas-reliefs ou de statues antiques. Jean-Baptiste Scultori ⁴, (+ 1575), élève de Jules Romain, avait gravé les œuvres de ce maître avec habileté. Il avait instruit ses deux enfants, Adamo et Diana, et aussi le Mantouan Georges Ghisi, son compatriote.

Georges Ghisi ⁵ (+ 1582) fit une partie de sa carrière à

1. V. principalement : Bartsch, *Le peintre-graveur*, Vienne, 1818, t. XII, XVI, XVIII; Duplessis, *Histoire de la gravure*, Paris, 1880, in-8°, chap. premier : La gravure en Italie; Rosenthal, *La gravure*, Paris, 1909, in-8°.

2. Bartsch, *ouv. cité*, t. XII.

3. *Ibid.* t. XVI, p. 109-160.

4. *Ibid.* t. XV, p. 377-383.

5. *Ibid.* t. XV, p. 384-386.

Rome, puis retourna à Mantoue. En outre des leçons de Scultori, il étudia très complètement Marc-Antoine. Il interpréta Raphaël et Michel-Ange d'une façon excellente et il contribua à les populariser en Italie et au delà des monts.

Adamo Scultori avait disparu dès 1574. Diana vécut jusqu'en 1590¹. Elle reproduisit Raphaellino de Reggio, les Zuccari et enfin trois fresques du palais du Té qui forment son chef-d'œuvre.

Bologne, la patrie de Marc-Antoine, possédait à l'apparition des Carrache, une école assez prospère. Bartolomeo Passerotti, Camillo Procaccini et Domenico Tibaldi, que nous retrouvons ici, en étaient les chefs.

Passerotti² (+ 1592) est moins habile comme graveur que comme dessinateur. Il manque de finesse et d'adresse. Camillo Procaccini³ (+ 1626) n'avait aucun talent. Cherchant la force, il ne montra que grossièreté et brutalité. Quant à Domenico Tibaldi, nous n'avons pas à revenir sur son compte, en ayant suffisamment parlé.

L'œuvre de Louis est peu considérable. Bartsch indique de lui cinq estampes⁴. Il est à regretter que Louis n'ait point produit davantage, car, de même que son cousin Augustin, il semble qu'il ait été doué sous ce rapport. Il existe notamment de lui une *Sainte Famille* dont on peut louer la précision ainsi que l'impression de fondu donnée par les hachures.

Annibal⁵ a certainement beaucoup gravé, peut-être 178 estampes, dit Bartsch, qui n'en indique que 18 comme absolument certaines⁶. Au début, c'est-à-dire vers 1581 et 1582, la manière d'Annibal se rapproche sensiblement de

1. Bartsch, *ouv. cité*, t. XV, p. 432-452.

2. *Ibid.* t. XVIII, p. 1-9.

3. *Ibid.* t. XVIII, p. 18-22.

4. *Ibid.* t. XVIII, p. 23.

5. *Ibid.* t. XVIII, p. 175-205.

6. *Ibid.* t. XVIII, p. 178.



Phot. Alinari.

ANNIBAL CARRACCIE

Jupiter et Junon.

Rome, Galerie Farnèse.

celle de son frère. Il travaille au burin avec beaucoup de soin. Plus tard, il emploie généralement l'eau forte, en se servant du burin avec une pointe plus ou moins large et grosse pour les ombres. Les résultats sont très inégaux. Si dans le *Christ* dit de Caprarola, son chef-d'œuvre, il atteint à un grand effet d'expression, nous estimons que, dans d'autres estampes pourtant assez réputées, comme *Suzanne et les Vieillards* ou encore la *Sainte Famille* d'après Sabattini, le trait est lourd, l'ensemble laisse une impression de confusion et de maladresse.

Nous avons dit quelle avait été la précocité d'Augustin. Il est certain que ses instincts le portaient plutôt vers la gravure que vers la peinture. Jamais ses tableaux ne présentent la force et la sûreté que l'on trouve dans ses estampes. Il était né graveur, si l'on peut s'exprimer ainsi, et il fut surtout graveur. Ce qui nous le prouve, c'est d'abord la quantité de ses œuvres dans ce genre. Depuis des planches énormes, comme la *Mise en Croix*, jusqu'à de menus sujets, tels que des armoiries ou des culs-de-lampe, il s'est attaqué à tout. Bartsch indique 274 gravures, sans compter les 81 feuilles du livre de dessin, comme absolument certaines. C'est à peu près le chiffre total — 350 — que donne Henri Delaborde¹. De bonne heure, Augustin possède tous les secrets de son métier. Nous ajouterons même que ce sont ses œuvres exécutées entre 1580 et 1585 qui nous semblent les plus intéressantes. On est frappé d'abord par l'énergie du trait. Les blancs et les noirs sont très accentués. Augustin donne ainsi un relief intense à certains de ses personnages. Le *Saint Sébastien* de 1580, encore incorrect, fait songer à Mantegna, tellement la principale figure se détache. Mais ces qualités se montrent beaucoup mieux dans la grande *Crucifixion* du Tintoret. On comprend les louanges que le maître vénitien adressa à son interprète.

1. *Le département des estampes à la Bibliothèque nationale*, Paris, 1875, n-16, p. 233.

Entre autres figures, celle de l'homme qui tire sur la croix du larron placé à gauche, celle du Christ en croix semblent littéralement sortir de la feuille. Et c'est l'œuvre d'un jeune homme de vingt-cinq ans (la *Mise en Croix* date de 1582.) Augustin Carrache sait, lorsqu'il en est besoin, tempérer cette force. Il traduit le Corrège avec beaucoup plus de douceur qu'il ne le fait pour les Vénitiens et il montre une compréhension très sûre de ce qui convient à chaque maître. Il arrive même à des effets de fondu et de douceur également très remarquables, comme dans la plus grande des deux estampes, intitulée le *Speculum penitentiae*. A une époque postérieure, où il semble avoir perdu cette fougue et cette vigueur qui caractérisaient ses débuts, il tombe même dans une élégance un peu banale et fade. Nous donnerons comme exemples ses huit planches pour la *Jérusalem délivrée*, édition de 1590, les petites pièces mythologiques *Omnia vincit amor* (1599), *Satyre et nymphe*, *Orphée retrouvant Eurydice*, *Andromède* et enfin les deux estampes plus grandes : *Persée tuant le dragon* et l'*Allégorie de l'éternité*. Les personnages contournés, aux extrémités trop grêles, font penser aux gravures de l'École de Fontainebleau. Mais dans une œuvre aussi considérable, il n'est point étonnant de trouver quelques pièces médiocres et, pour être équitable, il faut juger surtout Augustin d'après les grandes planches dont il vient d'être question, celles où il a rendu la magnificence des Vénitiens et, digne introduction à cette admirable série d'après Véronèse et Tintoret, son portrait de Titien.

A la Galerie Farnèse, la date de 1600, au bas de l'*Aurore et Céphale*, semble indiquer qu'à cette époque, celle du départ d'Augustin pour Parme, toute la partie de la galerie au-dessus de la corniche était terminée. Pour le reste, Annibal conserva la direction de l'entreprise, mais il se contenta le plus souvent de faire travailler ses aides d'après ses dessins. Le nombre de ses assistants

s'était accru; on retrouve Lucio Massari et Innocenzo Tacconi qui aida Annibal pour la décoration de la *Chapelle Cerasio* ou de l'*Assuntà* à Santa Maria del Popolo, où son maître peignit une *Assomption* pour le maître-autel. Tacconi exécuta aussi en collaboration avec Annibal un *Crucifiement* pour l'église Saint-Sébastien et une *Madone avec saint François et sainte Dorothee*.

Puis vinrent les élèves de l'Académie de Bologne : Guido Reni, né en 1575, et l'Albane, né en 1578, arrivèrent ensemble à Rome. Tous les deux avaient été élèves de Calvart, puis ensuite d'Augustin et de Louis Carrache.

Le Guide ne fut point un des collaborateurs d'Annibal. Quand il avait quitté Bologne, il n'était point en très bons termes avec Louis Carrache, car il n'avait pas hésité à entrer en compétition avec lui pour les travaux de décoration du Palazzo publico à l'occasion de l'entrée de Clément VIII en 1598 à Bologne, lorsque ce pape était allé prendre possession de Ferrare. En outre le Guide ne devait pas demeurer longtemps à Rome. Il quitta cette ville en 1604, pour revenir à Bologne où il se réconcilia avec Louis qui lui confia l'exécution d'une des fresques du cortile de San Michele in Bosco.

L'Albane se montra, au contraire, un des aides les plus actifs d'Annibal Carrache; le Dominiquin qui arriva peu après l'Albane joua un rôle encore plus important, malgré qu'il fût encore très jeune (il était né en 1582). Albani avait débuté à Bologne en 1599, avec une *Sainte Catherine* et une *Sainte Madeleine*, et il avait donné au palais Fava une nouvelle suite des aventures d'Enée. Le Dominiquin, au contraire, fit ses premières armes au palais Farnèse où Annibal lui réserva une belle part. C'est en effet sur ces dessins du Carrache que le Dominiquin peignit ses deux tableaux de la légende de Persée, les huit petits tableaux mythologiques qui décorent le mur en face des fenêtres et enfin le trumeau de la porte centrale, *La jeune fille à la licorne*. Le Dominiquin aida Annibal pour les œuvres

que celui-ci créa à cette époque : une *Madone avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean*, tableau qui figure à Windsor sous le nom de *Silence du Carrache*.

Dans le tableau analogue du Louvre, M. Tietze voit une copie exécutée par le Dominiquin qui, sur les dessins de son maître, peint un *Saint Grégoire* (Londres, Bridgewaterhouse), une *Vénus avec des amours* (musée Condé à Chantilly). Quant à la *Pietà* du Louvre, M. Tietze¹ estime qu'elle est entièrement de la main de Zampieri.

La galerie Doria renferme une série de tableaux en demi-lunes, qui est l'œuvre collective d'Annibal Carrache, du Dominiquin et de l'Albane. Ces toiles furent exécutées en 1603-1604 pour la chapelle Aldobrandini, sur l'ordre du cardinal Farnèse, car les deux familles venaient de s'allier par le mariage du duc de Parme. Voici quels sont les sujets représentés : *La Vierge et saint Joseph cherchant un abri* (l'Albane); *la Naissance du Christ* et *l'Adoration des rois mages* (le Dominiquin); *la Fuite en Égypte* et *l'Ensevelissement du Christ* (Annibal Carrache); *l'Assomption* (l'Albane). Ces œuvres ne sont point connues autant qu'elles devraient l'être et on ne leur fait pas, dans l'histoire de l'art, la place à laquelle elles ont droit. Nous avons déjà dit à plusieurs reprises quelle valeur possédait le paysage dans les toiles d'Annibal Carrache, comment il avait été l'interprète. Ces six tableaux d'une manière tellement identique qu'on a pu longtemps les croire de la même main, celle du Carrache lui-même, contiennent des paysages comme Poussin, dans le même genre, n'en produira pas de plus beaux. Sans diminuer les mérites du peintre français, on est obligé, surtout après une visite à la galerie Doria, de reconnaître, non pas ce qu'il a pris, mais ce qu'il doit à Annibal Carrache. C'est la même nature, traitée avec le même sentiment, qu'on retrouve trente ou quarante ans

1. Tietze, *art. cité*, p. 104.

plus tard, dans les *Bergers d'Arcadie* ou dans *Orphée et Eurydice*.

Annibal eut en outre deux autres aides : Lanfranc, né en 1580, qui avait aidé Augustin Carrache à Parme et qui vint après sa mort, et Sisto Badalocchio (né vers 1585) qui fut particulièrement apprécié par Annibal dans les derniers temps de sa vie.

Tous ces artistes, en dehors de la collaboration qu'ils fournirent à leur maître, exécutèrent des travaux personnels.

Le Dominiquin peignit pour Sant'Onofrio des épisodes de la vie de saint Jérôme, pour Saint-Pierre-aux-Liens une *Délivrance de saint Pierre*, commandée par le cardinal Agucchi, et enfin une *Adoration des bergers*, aujourd'hui à Dulwich. L'Albane compose sous l'influence directe d'Annibal deux tableaux de la National Gallery : *Pan apprenant à Apollon à jouer de la flûte* et *Silène soutenu par deux faunes*.

Lanfranc exécute l'*Ensevelissement* qui est à la galerie Borghèse, où il se montre tout à fait influencé par le Caravage. D'après M. Tietze¹, Badalocchio est l'auteur de la *Mise au tombeau*, qui figure au musée de Naples comme une œuvre de Louis, et de *Salmacis et Hermaphrodite* de la galerie Rospigliosi, qui passe pour être d'Annibal. Mais ces artistes se signalent surtout par de nombreuses décorations. Au palais Farnèse, le Dominiquin orne d'une fresque une loggia aujourd'hui détruite. Il représente *Vénus retrouvant le cadavre d'Adonis*². L'Albane, de son côté, peint des plafonds pour plusieurs chambres donnant sur la via Giulia. Il est l'auteur de travaux semblables au palais Sannesio. Sisto Badalocchio exécute quatre plafonds pour le palais Verospi³.

1. Tietze, *art. cité*, p. 171.

2. *Ibid.* p. 144.

3. *Ibid.* p. 170.

Le château de Bassano di Sutri offre un ensemble des plus importants qui témoigne de l'activité des jeunes disciples d'Annibal. L'Albane décora une grande salle avec des peintures murales et un plafond qui représente la *Chute de Phaéton*¹. Au Dominiquin fut confié le plafond d'une autre salle², qui, suivant M. Tietze³, rappelle celui du palais Poggi à Bologne et qui est divisé en neuf compartiments : ceux des angles sont occupés par des amours jouant avec des accessoires de chasse ; les autres contiennent des épisodes de la légende de Diane, entièrement dans le goût de la vieille école bolonaise. M. Tietze⁴ croit devoir attribuer au Dominiquin un *Camerino* dont l'ornementation avait été exécutée précédemment par les Zuccaro et leur école, et où l'artiste bolonais aurait peint un plafond : *Dieu bénissant le monde* et quatre épisodes de la vie de Moïse. Mais M. Serra conteste cette attribution dont au reste ni Malvasia, ni Bellori ne parlent⁵.

A l'abbaye de Grottaferrata, le Dominiquin donna une suite des plus remarquables. La Chapelle Farnèse, qu'il était chargé de décorer, est de forme rectangulaire. Il figura en camaïeu des statues de saints ainsi que de petits bas-reliefs. Il peignit enfin les grandes compositions qui sont célèbres : *la Rencontre de saint Nil avec Othon III* ; *la Fondation du couvent de Grottaferrata* ; *la Guérison du possédé* ; *l'Apparition de la Vierge à saint Nil* ; *saint Barthélemy arrête la pluie* ; *le Christ en croix bénit saint Nil*. Le Dominiquin se montre en pleine possession de son talent. C'est déjà un maître aussi bien dans l'art d'exécuter une vaste composition (V. par exemple *la Construction de l'abbaye de Grottaferrata*) que de représenter un épisode pathétique celui de *l'Enfant possédé* entre autres.

1. Tietze, *art. cité*, p. 176.

2. Serra, *Il Domenichino*, Rome, 1909, in-4°, p. 39-41.

3. Tietze, *art. cité*, p. 175.

4. *Ibid.* p. 175.

5. Serra, *ouv. cité*, p. 41.

C'est de la même époque (1608) que date la fresque de San Gregorio al Celio : *le Martyre de saint André*¹, à laquelle fit pendant une peinture du Guide qui revint à Rome en 1608 : *Saint André allant au martyre*. Ces peintures montrent l'évolution qui s'accomplit chez le Dominiquin. Ses œuvres précédentes décelaient l'influence non seulement des Carrache, mais des Bolonais du xvi^e siècle ; il se tourne maintenant vers Raphaël. Les Stances du Vatican et les cartons de tapisseries de ce maître servent de modèles au Dominiquin pour ses grandes compositions peuplées de personnages, avec des fonds d'architecture.

Les fresques, qui décoraient une chambre de la villa Aldobrandini à Frascati, ont disparu, mais des gravures au trait de Landon nous permettent tout au moins d'en connaître le dessin².

Les sujets empruntés à la légende d'Apollon sont les suivants : *Apollon volant dans les airs tue d'une flèche le serpent Python. Apollon tue les cyclopes. Midas est vaincu par Apollon. Daphné est changée en laurier. Cypris prend la forme d'un cyprès. La tête et la lyre d'Orphée flottant sur l'Hèbre, sont recueillies par le serpent Python pendant qu'Apollon accourt. Apollon et Neptune s'unissent à Laomédon pour élever les murs de Troie. Apollon assis au bord d'un ruisseau surveille les troupeaux d'Admète. Apollon tue Coronide. Apollon écorche Marsyas.*

Dans ces fresques, le paysage semble avoir été le but principal de l'artiste. Les personnages, de petite dimension, paraissent accessoires. Montagnes, rivières au cours sinueux, forêts, villes à l'horizon encadrent les compositions du Dominiquin.

C'est à une *Vigna* de la même famille Aldobrandini qu'étaient destinées les peintures actuellement au Musée des Conservateurs.

1. Serra, *ouv. cité*, p. 26.

2. Landon, *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles*, Paris, 1803, in-4^o.

Elles ont pour sujets des épisodes de la vie de Psyché. Elles sont traitées dans une manière très agréable et très fraîche, avec des souvenirs indéniables du Corrège et surtout de ses peintures de San Paolo. Elles donnent l'impression d'une œuvre juvénile conçue avec joie. On les a attribuées longtemps et on les attribue encore à Annibal ou à Louis Carrache. Mais évidemment cette attribution est sans fondement. Quel en serait alors l'auteur ? Sur ce point les avis sont partagés. D'après M. Venturi¹ ce serait l'Albane. M. Tietze au contraire tient pour Lanfranc².

C'est ainsi que l'influence d'Annibal se répandait, grâce aux travaux de ses disciples. Dans les dernières années de sa vie, le maître ne travaillait plus guère. Nous arrivons à la catastrophe qui le découragea et le paralysa, et finalement le précipita dans le tombeau.

Lorsqu'Annibal Carrache avait entrepris la décoration de la Galerie Farnèse, aucun contrat n'avait été fait. L'artiste s'en était remis à la générosité du cardinal. Il comptait beaucoup sur ce que devait lui rapporter cet immense travail. En réalité, il eut une déception. Bellori³ raconte qu'Annibal fut victime de la malveillance d'un des courtisans espagnols du cardinal. Ce gentilhomme, Don Giovanni di Castro, persuada à Odoardo Farnèse de faire le décompte du pain, du vin et des provisions qui avaient été fournis à Annibal, durant son séjour au palais Farnèse, pendant huit ans. Le prince se rendit si bien à ses raisons qu'il fit seulement à Annibal Carrache un cadeau de cinq cents écus d'or. Cette anecdote est rapportée avec des variantes par plusieurs autres personnes : Mancini⁴, le Bernin⁵ et Félibien⁶. Cette période de huit années, dont parle Bellori,

1. *Guide de la Galerie*, éd. 1890.

2. Tietze, 177.

3. Bellori, *Vite*, p. 34.

4. Ms. Vatican Barb. lat. 4315 cité par Tietze.

5. *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, par M. de Chantelou, ms. publié par Ludovic Lalanne, Paris, 1885, in-4°, p. 59.

6. *Entretiens*, t. II, p. 69.

indique que cette scène se serait produite vers 1603 ou 1604 et que vraisemblablement la galerie était achevée à cette époque.

La lésinerie du cardinal Farnèse eut des conséquences désastreuses. Avec son caractère, Annibal devait en souffrir d'une façon extraordinaire. On sait combien il aimait la solitude et combien il détestait le monde, ne se plaisant qu'en la compagnie de ses élèves ou de petites gens ; sous son aspect de plébéien bourru, il avait une âme vibrante. C'était une nature mélancolique « *ma peressere Annibale di natura malinconico et apprensivo molto...* » nous dit Bellori ¹. Une injure pareille, le désespoir de se voir refuser la petite fortune sur laquelle il comptait pour assurer sa vieillesse, le réduisirent à un état pitoyable. Il quitta le palais sans consentir à revoir le cardinal. Il s'installa dans une petite maison aux Quatre-Fontaines sur le Quirinal. L'air était plus salubre qu'au *Campo dei fiori*, sur les bords de ce Tibre où il semble avoir gagné ces fièvres qui, s'ajoutant aux douleurs morales, minèrent rapidement sa constitution robuste.

Là, Annibal ne fit plus rien : « ... si aggravò tanto nel pensiero della sua disgrazia, che non si potè mai rallegrare ² ». Jamais plus un éclair de gaieté chez l'homme qui, jadis si joyeux, à Bologne, à Parme, se reposait de ses études par des plaisanteries au sel un peu gros. Toute ardeur au travail, toute possibilité même d'exécuter une besogne a maintenant disparu : « *e cadde in umore di non più dipingere, e volendo non poteva, necessitato lasciare i pennelli, che quella malinconia gli toglieva di mano...* Non interpretdeva egli i lavori, lasciandoli a suoi allievi. »

Il est en proie sinon à la folie, du moins à un profond trouble mental. Sans vouloir faire un parallèle facile, il est intéressant de comparer la façon dont le Tasse et

1. Bellori, p. 34.

2. *Ibid.*, p. 34.

Annibal Carrache ont terminé leur vie. Ces deux hommes, qui représentent le mieux l'esprit italien à la fin du xvi^e siècle, ont eu à peu près le même sort douloureux. Tous les deux ont subi l'injustice des princes qu'ils ont servis. Les mœurs ont changé depuis le début du siècle. A cette époque, les relations entre Mécènes et protégés ne sont plus ce qu'elles étaient auparavant. Autrefois la passion pour tout ce que la Renaissance apportait de science et d'art était telle que monarques et papes honoraient un artiste ou un savant comme un égal. Léonard de Vinci et Raphaël furent traités comme des personnages d'un rang suprême. Même quand des dissentiments naissaient, comme, par exemple, entre Jules II et Michel-Ange, la colère du protecteur atteignait un tel degré qu'elle montrait l'importance qu'on attachait à l'artiste.

Aux environs de 1600, on ne rencontre plus les mêmes goûts intellectuels chez les princes et chez les grands seigneurs italiens. Le poète, l'artiste font partie du domestique de la maison et on les traite comme des serviteurs à gages, sans plus d'égards. Si l'on est content d'eux, on leur fait remettre un pourboire sans plus d'égards, comme le cardinal Farnèse fit à l'endroit d'Annibal. Cette distance qui existe désormais entre les artistes et ceux qui les emploient marque bien la différence entre la vie de la cour de la Renaissance et celle du xvii^e siècle.

Cette maladie du Tasse et d'Annibal Carrache dénote aussi une sorte de dépression aussi bien physique que morale chez les hommes de la fin du Cinquecento. On ne trouve plus chez eux la santé robuste des artistes du commencement du siècle, leur équilibre. Ils sont bien plus soumis à leurs impressions, beaucoup plus nerveux. Le découragement qu'un Arioste, un Michel-Ange n'avaient jamais ressenti, malgré leurs traverses, s'empare rapidement d'eux.

La fin d'Annibal Carrache devait être aussi triste que celle de l'auteur de la *Jérusalem*. D'intéressants détails

nous sont fournis sur les dernières années de l'artiste par une série de lettres conservées aux archives de Modène et qui proviennent du duc César d'Este. Ce prince voulait avoir un tableau d'Annibal Carrache et il exprima son désir au cardinal Farnèse. Ayant obtenu l'assentiment de ce prélat, le duc chargea son ambassadeur Fabio Masetti de s'entendre avec Annibal. Il semble, d'après les missives de cet envoyé, comme d'après celles du cardinal, qu'Annibal ait commencé à peindre ce tableau : *La Naissance de la Vierge*, mais il ne l'acheva pas. Le 26 mai 1607, Masetti écrit qu'il ne faut plus compter sur l'artiste « ... Al Caraccio l'altro pittor non fu dato denar alcuno perche diffidevi sempre che potesse riuscire per un infirmità che l'ha levato cosi dal suo resto che non fa cosa buona¹... » Cette infirmité est la goutte, dont le cardinal parle dans une lettre du 12 avril 1606. Elle était venue s'ajouter aux souffrances physiques et morales qui accablaient l'artiste.

Bien que, dans les débuts, Annibal eût refusé de revoir le cardinal, toutes relations n'avaient pas été rompues. Odoardo était revenu à son projet de faire exécuter une salle consacrée aux illustrations de sa famille. Il avait été question aussi d'une coupole pour le Gesù, mais il fallut renoncer à ces projets. Annibal qui, dans d'autres temps, les eut accueillis avec joie et avec courage, n'avait plus la force, ni les dispositions morales nécessaires pour les mener à bonne fin.

Il fit un dernier effort pour un ensemble décoratif de moins grande envergure, mais il s'aperçut bientôt qu'il ne pourrait plus l'achever et il dut passer la main à un de ses élèves. Un gentilhomme espagnol, Don Enrico d'Errera, résolut de faire orner à ses frais la chapelle de San Diego à l'église de Saint-Jacques-des-Espagnols. Il en donna la commande à Annibal Carrache. L'artiste avait résolu de

1. Cité par H. Tietze, *art. cité*, p. 149.

dessiner les cartons, d'après lesquels l'Albane exécuterait les peintures sous sa direction.

Le maître et l'élève s'attaquèrent d'abord à la lanterne où ils représentèrent Dieu le père sur les nuages, entouré d'anges, une main sur le globe terrestre, l'autre levée dans un geste de bénédiction.

Cependant une amélioration se produisit sur ces entre-faites dans l'état d'Annibal et il se décida à peindre lui-même, sans cartons. Il esquissa quatre petits sujets sur la voûte. Il avait retrouvé son ardeur d'autrefois, puisque, suivant Bellori¹, il exécuta les deux premiers, chacun en deux journées : *San Diego, tout jeune reçoit à genoux l'habit séraphique* et *Le Miracle du saint qui retire un enfant sain et sauf d'un four embrasé*. L'Albane se chargea des deux autres : *S. Diego dans le désert montre à son compagnon les pains apportés par l'ange*. *Le même saint tout jeune reçoit l'aumône*. Annibal Carrache et l'Albane se partagèrent également l'exécution des quatre médaillons intercalés entre les sujets et représentant des saints.

Annibal dessinait le carton pour la composition qui devait orner l'arc en dehors de la chapelle, lorsqu'une crise terrible l'empêcha de continuer : « Essergli caduta la goccia, che gl'impedi la lingua, e disturbò l'intelletto qualche tempo » dit Bellori². Il semble que le Carrache ait été frappé d'une attaque, accompagnée d'aphasie et d'une sorte de crise de folie. Il est difficile d'admettre que cet état puisse être attribué à la goutte, comme le croit Bellori un peu naïvement.

L'Albane, d'après cet historiographe, soigna son maître avec dévouement. Il acheva ce qu'il avait commencé en se faisant aider par Sisto Badalochio. Revenu à un meilleur état, Annibal se retira de l'entreprise qu'Albani mena à bonne fin. L'Albane peignit deux grandes compositions :

1. Bellori, p. 35.

2. *Ibid.* p. 35.

San Diego rend la vue à un aveugle avec l'huile de la lampe sacrée ; San Diego apporte aux pauvres des pains qui se transforment en fleurs, et une lunette : L'Apparition du Christ à ses disciples.

Ces différentes fresques¹, qui sont dans un état de délabrement très grand, ont été enlevées de l'église de Saint-Jacques-des-Espagnols. Les unes ont été transportées en 1850 au musée de Madrid, les autres en 1879 au musée de Barcelone.

Cette substitution de l'Albane à Annibal comme conducteur de l'œuvre amena quelques difficultés lors du règlement des comptes. Errera prétendit que le Carrache n'avait pas tenu ses engagements et tâcha d'en profiter pour réduire la somme qu'il avait promise, mais il finit par s'exécuter. Bellori² nous cite un trait qui montre la générosité d'Annibal. Celui-ci voulait laisser à son disciple les 2.000 écus qu'il avait touchés et se contenter des 200 écus d'arrhes qui lui avaient été donnés primitivement. Mais l'Albane n'y consentit point et, finalement, les deux artistes partagèrent la somme entre eux.

Bellori ajoute qu'Enrico d'Errera voulut qu'Annibal peignît le tableau d'autel : *S. Diego recommande au Christ le fils d'Errera*. Cet enfant avait été rendu à la santé après une longue maladie et son père, fidèle à un vœu qu'il avait fait, fit construire la chapelle. Ce tableau, complètement noirci et méconnaissable, se trouve actuellement à Rome, à l'église espagnole de Santa Maria in Montserrat.

Nous arrivons aux dernières œuvres d'Annibal Carrache. On hésite à classer parmi elles la *Pietà* qui se trouve au

1. Reproductions dans H. Tietze, *art. cité*, p. 170, 171, 172, 173. Il existe aussi une suite de gravures par Simon Guillain : *Vita di San Diego dipinta nella cappella di S. Giacomo de spagnuoli in Roma da Annibale Caracci delineata ed intagliata da Simone Guillain, stampato da Francesco Colignon, Rome, 1646, in-f°*.

2. Bellori, *Vite*, p. 31.

Louvre. Elle avait été commandée par la famille Mattei pour être placée à l'église San Francesco a Ripa. La Vierge, assistée de Marie-Madeleine et de saint François d'Assise, soutient le cadavre du Christ dont la tête repose sur son sein. Elle a été attribuée à Annibal Carrache par les premiers historiographes, tels que Malvasia¹ et les catalogues du Louvre donnent encore le nom du peintre bolonais. M. Tietze² fait remarquer qu'il y a eu toujours un doute à cet égard, notamment dans les guides les plus anciens de Rome, tels que Titi³. En outre, M. Tietze fait d'ingénieux rapprochements avec la Vénus de Chantilly (identité de types entre la Vénus et Marie-Madeleine, entre les angelots de la *Pietà* et les amours de l'autre tableau) ; il conclut par une attribution au Dominiquin, ce qui semble très vraisemblable. La *Pietà* n'est pas en effet dans la manière des trois œuvres dont il va être parlé. Il y a plus de mollesse dans cette *pietà*, plus d'afféterie, moins d'accent.

Ces trois dernières œuvres sont des sujets religieux. Annibal Carrache, affaibli par la maladie et sentant sa fin prochaine, s'est tourné vers un idéal purement chrétien.

C'est tout d'abord le *Domine, quo vadis*⁴ de la National Gallery de Londres. Portant sa croix sur l'épaule, le Christ avance d'un pas assez rapide. Le bras levé, il indique du doigt le chemin à saint Pierre qui est à côté de lui et qui recule avec une expression d'effroi. Tous deux se détachent sur un paysage d'arbres et de ruines, assez sombre et mélancolique, sous un ciel de crépuscule, paysage qui accompagne bien l'épisode émouvant qui se déroule.

Cette scène est d'un pathétique concentré. L'art d'Annibal Carrache est ici tout psychologique. Ni dans le geste

1. Malvasia, t. I, p. 444.

2. Tietze, *art. cité*, p. 165.

3. Titi, *Ammaestramento di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma*, Rome, 1686, in-16, p. 40.

4. Tietze, *art. cité*, p. 179.

large du Christ qui montre la route, ni dans l'expression de surprise et de terreur qui se lit sur le visage de l'apôtre, il n'y a rien d'exagéré ni de grandiloquent.

Dans les *trois Maries* de Castle-Howard ¹ Annibal Carrache reprend un sujet qu'il avait déjà traité plusieurs fois, la déploration autour du Christ mort. C'est encore une *Pietà*. La tête du Christ repose sur le sein de sa mère qu'une femme soutient. Marie-Madeleine est à genoux près du cadavre. A côté d'elle se tient une femme plus âgée.

Dans ce tableau, comme dans le précédent, Annibal est encore arrivé à des effets d'une rare puissance par des moyens simples. L'attitude de la Vierge abimée dans sa douleur, celle de Madeleine, le visage tourné vers le Christ et comme en extase, sont profondément émouvantes.

Mais la plus belle des œuvres de cette série est sans contredit *le Christ et la Samaritaine* ² du Musée de Vienne. On y voit le Christ assis près d'un puits où la Samaritaine vient chercher de l'eau. Le puits et l'arbre qui est derrière coupent le tableau en deux parties à peu près égales. De chaque côté, se déroule un vaste panorama. Annibal Carrache n'a pas représenté un paysage particulièrement grandiose. C'est la simple campagne, avec des bâtiments rustiques et des paysans circulant sur la route.

La vue est très étendue et s'arrête dans le fond sur de petites collines. Il n'y a rien là de la majesté et du pittoresque des paysages romains au milieu desquels Annibal Carrache vivait depuis quatorze ans. A l'extrême fin de ses jours, il semble qu'il ait revu en pensée et qu'il ait voulu retracer la contrée où il était né et où il avait passé sa jeunesse. C'est la campagne d'Emilie, moins grandiose et moins poétique que d'autres terres d'Italie, mais saine et fertile, reposant les yeux et l'esprit par le vert épanoui de ses prairies et la fraîcheur de ses ombrages. Il n'était pas

1. Tietze, *art. cité*, p. 179-180.

2. *Ibid.* p. 180.

de paysage qui pût encadrer plus convenablement une scène de simplicité et de douceur comme celle-là.

Il n'y a là aucune action extérieure, rien qui permette des effets dramatiques comme dans les précédents tableaux. Les visages du Christ et de la Samaritaine sont très calmes. Le Christ parle avec une douceur persuasive. La Samaritaine, une femme blonde, grande et belle, l'écoute avec respect et avec recueillement, tout en tenant d'un geste familier son seau sur la margelle de la fontaine. Il s'agissait de rendre sensibles des sentiments purement moraux. Annibal Carrache y a réussi parfaitement.

Cependant Annibal avait été repris par ses maux physiques et par la mélancolie qui en était inséparable. Au printemps de 1609, les médecins et ses amis lui conseillèrent de se distraire, de changer d'air. Il partit pour Naples. Une lettre du bon Monsignor Agucchi nous donne sur ce voyage et sur les derniers jours d'Annibal Carrache, des indications précises¹. L'artiste est plus pessimiste que jamais. Il a un dégoût extrême de l'existence et il ne songe qu'à la terminer au plus tôt. Il espère rencontrer la mort dans son voyage². Mais son désir est trompé. D'autre part, son humeur inquiète ne lui permet pas de rester longtemps à Naples. Par la chaleur la plus forte, il reprend le chemin de Rome. Le voici de retour chez lui dans ce triste intérieur où règne presque la pauvreté³. La fièvre le saisit. Il ne prend nul souci de son état. Il l'aggrave au contraire par des désordres amoureux. En outre, il est mal soigné. Les médecins pratiquent sur lui des saignées inopportunes. Le dénouement fatal arrive si rapidement qu'Annibal n'a pas le temps de prendre ses dernières dispositions. Le matin du dernier jour, il paraissait présenter

1. Lettre adressée au chanoine Dulcini (Bottari, t. II, p. 486).

2. « Egli andò ultimamente, quasi li venisse a noia il vivere, a cercarne la morte a Napoli... » (Bottari, t. II, p. 486).

3. « Non so se abbia altro che dieci luoghi di monti, pochi mobili e alcuni argenti » (Bottari, t. II, p. 486).



Phot. Albani.

AUGUSTIN CARRACHE
L'Aurore enlevant Céphale.
Rome, Galerie Farnèse.

des symptômes d'amélioration, mais le soir, quand Mgr Agucchi revint, le malade agonisait. Le prélat put en toute hâte lui donner la communion et le faire administrer par un prêtre de la paroisse.

Sur les deux heures de la nuit¹, c'est-à-dire vers huit heures du soir, le 15 juillet 1609, Annibal Carrache rendit l'âme, assisté à ses derniers instants de Mgr Agucchi qui lui ferma les yeux et d'Antoine, son neveu, le fils d'Augustin. Il était âgé de quarante-neuf ans. L'émotion fut considérable à Rome. Depuis qu'il n'était plus un rival à craindre, tous les artistes s'inclinaient devant son talent².

Annibal avait exprimé le désir d'être enseveli au Panthéon, près du tombeau de Raphaël qui, depuis son arrivée à Rome, avait supplanté dans son admiration les maîtres dont il était épris dans sa jeunesse. Antoine Carrache, l'héritier et l'exécuteur testamentaire de son oncle, fit exposer son cadavre dans cette église. On avait placé derrière sa tête un tableau qu'il avait peint pour le cardinal Farnèse : *le Christ couronné d'épines et raillé par les Juifs*.

Les funérailles furent célébrées d'une façon splendide. La « Rotonde » était entièrement tendue de noir et éclairée par des cierges. La cérémonie était organisée par Gio Battista Crescenzi, peintre et architecte. La noblesse romaine y était abondamment représentée. L'académie de Saint-Luc était venue au grand complet. Puis, une foule immense. Au premier rang, les disciples d'Annibal pleuraient leur maître. D'ailleurs la douleur était générale. Annibal par la simplicité de ses manières et par sa bonté était populaire parmi le peuple de Rome.

Antoine Carrache voulait élever un monument à son oncle avec une inscription latine composée par le bon humaniste qu'était Mgr Agucchi, mais la mort l'en empê-

1. Bellori indique la première heure de la nuit.

2. « Ma per confessione dei primi pittori di Roma egli era il primo che visse al mondo nella sua arte » (Agucchi, lettre citée; Bottari, t. V, p. 486).

cha. La même année, le hasard voulut que les deux principaux rivaux d'Annibal mourussent : Frédéric Zuccaro et le Caravage. Celui-ci avait une fin digne de son caractère et en tous points romanesque. Quelques années auparavant, à la suite d'un duel, il avait dû s'exiler et partir pour Naples. Une autre affaire le força en 1601 d'émigrer à Malte. Le grand maître Alof de Wignacourt, dont il fit le beau portrait qui est au Louvre, le prit sous sa protection, mais, à la suite de nouvelles incartades, il le fit jeter en prison. Le Caravage réussit à s'échapper et à gagner la Sicile. Il travailla quelque temps à Palerme et à Messine, puis il revint à Naples. Paul V lui accorda sa grâce. Le Caravage se hâta de frêter une felouque pour retourner à Rome. Comme il allait s'embarquer, il fut arrêté par méprise. Quand on le relâcha, navire et équipage avaient pris la haute mer avec les bagages du peintre qui étaient déjà à bord. Désespéré, sans argent, le Caravage entreprit de faire à pied le chemin de Rome. C'était en plein été, au plus fort de cette chaleur qui, presque au même moment, était si nuisible à Annibal Carrache. Arrivé à Porto Ercole, le Caravage fut pris des fièvres et, quelques jours plus tard, il mourut à l'âge de quarante ans.

Ainsi, par une coïncidence curieuse, disparaissaient presque au même moment les deux représentants les plus intéressants de la peinture italienne au début du XVII^e siècle, les deux hommes qui avaient le plus fait pour renouveler cet art. Le Caravage et Annibal Carrache, dont les efforts semblent se contrarier, ont suivi, sinon la même route, du moins des voies parallèles. Ils ont contribué par des façons différentes à régénérer leur art et à le libérer du pathos et de la boursoufflure des maniéristes, leurs prédécesseurs immédiats. En quelque mépris que l'on tienne aujourd'hui ces peintres, on doit tout au moins reconnaître que leurs œuvres représentent un immense progrès si on les compare aux productions des Vasari et des Zuccaro. Ce qui les rapproche, c'est

une même tendance vers la vérité, car Annibal Carrache, — nous avons essayé de le prouver, — est un réaliste au même titre que le Caravage. Même dans ses œuvres où la part la plus entière est donnée à la fantaisie et à l'imagination (nous faisons surtout allusion à la Galerie Farnèse), Annibal montre qu'il comprend la nature dans ses effets extérieurs. C'est un paysagiste et à l'occasion un animalier. Il sait établir entre les actions de ses personnages et le monde qui les entoure le rapport qui convient. Dans l'expression de ses héros, il se montre un psychologue plus profond qu'on ne l'imaginerait. C'est pour ces raisons qu'Annibal, son frère et leur cousin ont créé la peinture religieuse telle que l'a comprise le *xvii^e* siècle et telle que nous la concevons encore aujourd'hui. M. Marcel Reymond nous paraît s'être exprimé sur ce sujet d'une façon parfaitement juste. L'art des Carrache est un art de convenance, de vérité choisie.

Le Caravage est aussi un naturaliste, mais un peu dans le sens où une école littéraire entendait ce mot, il y a une trentaine d'années. Il choisit lui aussi, mais à rebours. Pour parler plus clairement, il pêche par excès de vulgarité. Des personnages empruntés aux bas-fonds de la société, des scènes peu édifiantes et, dans les sujets d'inspiration plus relevée, la représentation de difformités, voilà en résumé tout l'art du Caravage. Mais on ne peut méconnaître que, comme peintre, il n'ait été supérieur à Annibal Carrache. Chez celui-ci il y a parfois de la mollesse et de l'indécision. La peinture du Caravage, d'une touche plus nerveuse, est plus spontanée ; elle a un accent plus vibrant et par suite beaucoup plus de force.

CHAPITRE VI

LES TRAVAUX DE LOUIS CARRACHE APRÈS LE DÉPART DE SES COUSINS. — LA FIN DE SA VIE (1595-1619)

Grâce à Augustin et surtout à Annibal Carrache, l'art bolonais, en s'augmentant d'éléments nouveaux, était devenu l'art romain et par suite l'art italien, en attendant qu'il devint l'art européen. Louis Carrache était pour sa part resté fidèle à sa ville natale ainsi qu'aux traditions de sa jeunesse. A part un court voyage à Rome en 1602 au sujet de la corporation des peintres de Bologne, voyage auquel Malvasia a donné une interprétation fausse, Louis ne quitta point le Nord de l'Italie. Il ne subit pas des influences nouvelles et il ne transforma point sa manière.

L'époque des débuts pénibles et des luttes est terminée. Louis Carrache est devenu un personnage considérable à Bologne. Quelques traits recueillis dans Malvasia¹ nous permettent de nous le représenter durant cette dernière période de sa vie, entre quarante et soixante-quatre ans. Comme ses cousins, c'est un homme grand et corpulent, à la figure rouge, sans élégance dans son allure. Il a pris avec l'âge un certain aspect grave et solennel, toujours vêtu comme un gentilhomme, avec des habits de soie, coiffé pendant l'hiver d'un chapeau orné de fourrures. Escorté de nombreux disciples, il marche avec la majesté d'un prince.

1. Malvasia, *Felsina*, t. I, p. 459.

Il exécute d'abord toute une série de tableaux d'autel. *Le Mariage de la Vierge* pour les capucins de Cento, aujourd'hui à la galerie de Cento, dont M. Janitschek signale l'influence sur le Guerchin à ses débuts¹. *L'Apparition du Christ au Purgatoire* et *les Apôtres au tombeau de Marie* pour une chapelle de l'église du *Corpus Domini* à Bologne, tableaux qui sont restés en place. *La Prédication de saint Antoine* pour l'église du Collège Montalto à Bologne, aujourd'hui à la Brera de Milan. Louis y associe Michel-Ange pour le modelé et Corrège pour la lumière.

C'est au cours des années 1604 et 1605 que fut décoré par Louis Carrache et ses élèves le *Cortile* du Couvent de San Michele in Bosco². Nous avons déjà montré quel fut dans l'histoire de l'art bolonais, l'importance de ce couvent de bénédictins olivétains, un des plus anciens d'Italie. En 1575, l'architecte Pietro Tiarini avait été appelé pour construire un portique autour d'une petite cour. Son intention était de lui donner une forme carrée, mais Tiarini mourut. Son élève, Guglielmo Conti, qui lui succéda, transforma le plan de son maître de la façon la plus heureuse. Il construisit une galerie octogonale. Chaque face, séparée de la suivante par un pilastre corinthien, comprend une arcade supportée par des colonnes. L'espace entre les colonnes et le pilier est vide, ce qui donne une grande légèreté. Une élégante balustrade règne sur le toit.

Il s'agissait de décorer l'intérieur du portique avec des épisodes tirés des vies de saint Benoît et de sainte Cécile. Chaque côté de l'octogone comprend, placés entre deux

1. Janitschek, *Die Malerschule von Bologna*, p. 26.

2. V. principalement : Malvasia, *Il claustro di S. Michele in Bosco di Bologna, dipinto da Lod. Caracci descritto da Carlo Ces. Malvasia, ravvivato col disegno e l'intaglio da Giac. Giovannini*, Bologne, 1694, in-f°; Zanotti (Giam. Pietro), *Il claustro di S. Michele in Bosco di Bologna, dipinto de Lod. Carracci e da altri eccellenti maestri della sua scuola, descrit. ed illust. da Giam. Pietro Zanotti*, in-f°; Malaguzzi-Valeri, *La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco*, Bologne, 1895, in-8°, et Gatti (Angelo), *San Michele in Bosco di Bologna*, Bologne, 1896, in-8°.

sujets de la légende de sainte Cécile, trois panneaux consacrés à la vie de saint Benoît qui sont séparés des autres par des termes. Louis Carrache, qui n'aurait pas pu, en ce court espace de deux étés, suffire à une aussi grande besogne, en confia la majeure partie à plusieurs de ses élèves : Francesco Brizio, Lorenzo Garbieri, Guido Reni, Sebastiano Razali, Aurelio Bonelli, Baldassare Galanini, Lucio Massari, Giacomo Cavedone, Alessandro Albini, Tomasso Campana, Alessandro Tiarini et Leonello Spada.

Le *Cortile*, s'il était intact, formerait le pendant de la Galerie Farnèse et constituerait une des manifestations les plus significatives de l'art bolonais au début du XVII^e siècle, sous le double rapport de la peinture religieuse et de la décoration. Malheureusement, il nous est impossible d'en juger. Les années et surtout les intempéries ont gâté ces peintures que rien ne protégeait et qui sont aujourd'hui méconnaissables. Les estampes de Giovannini et de Zanotti nous permettent seules de nous en faire une idée.

En dehors de la direction générale de l'entreprise, Louis Carrache se chargea des panneaux suivants : *Saint Benoît secourt un prêtre possédé du démon. Saint Benoît chasse un démon qui veut empêcher le transport d'une pierre destinée à la construction du couvent. Le Saint rompt l'enchantement du diable grâce auquel le monastère paraissait être en feu. Les Moines s'enfuient devant des femmes qui veulent les tenter. Attila, à la tête de son armée, présente son hommage à saint Benoît. L'Intercession du saint guérit une folle. L'Incendie et le pillage du monastère.*

Comme on vient de le dire, il nous est impossible de nous faire une idée des couleurs qui sont irrémédiablement perdues. En ce qui concerne la composition principalement de trois panneaux : *L'Entrevue d'Attila et de saint Benoît, la Tentation des moines et l'Incendie du couvent*, — dans ce dernier surtout Louis a montré une force qu'il a rarement atteinte, — leur état de conservation nous per-

met encore de porter un jugement. M. Janitschek¹ estime qu'ils constituaient le chef-d'œuvre de Louis Carrache. Les autres tableaux ont moins de cohésion. Il y a cette mollesse dans le dessin qui fut un des grands défauts de Louis Carrache et l'harmonie de l'ensemble est rompue. Dans les compositions que nous venons de citer, il y a plus de style. *L'Entrevue d'Attila* est un modèle de tableau d'histoire. Les masses des assistants sont disposées de telle façon que l'épisode central, le groupe formé par le saint et par le roi des Huns, est bien mis en valeur. Dans la *Tentation*, des groupes de femmes dansant et se parant de couronnes de fleurs sont répartis de la manière la plus adroite. Dans ces deux épisodes, Louis Carrache a montré qu'il avait, comme Annibal, le sens du paysage. Celui de l'*Entrevue* avec des constructions à colonnes forme un fond grandiose à cette scène imposante. Une nature accidentée, éclairée par le soleil et pleine de vie et de joie, encadre l'épisode des *Courtisanes éprouvant la vertu des moines*.

Comme dans ses précédentes œuvres, Louis fait appel à ses souvenirs de différents maîtres. Il s'était inspiré tout d'abord des Vénitiens, principalement pour l'ensemble de la composition, par exemple dans l'*Incendie du Couvent*. Cependant des souvenirs de Raphaël dont il avait pu contempler les Chambres, pendant son court séjour à Rome, lui fournissent des éléments nouveaux. Nous ne serions pas éloignés d'en trouver des preuves dans la composition générale de l'*Entrevue*. Il a appris la draperie chez Raphaël, comme on le constate dans le tableau de *la Guérison de la Folle*². Il a dû également voir la Sixtine. Il semble en effet avoir fait des progrès pour la *terribilità*. Il a distribué un peu partout des nudités musclées, des « rissentiti nudi », comme dit Malvasia³, particulièrement dans l'épisode du

1. *Ouv. cité*, p. 27.

2. « Nella bella pazza, che con sì belle rafaellesche pieghe di svolazzanti panni coperta » (Malvasia, *Claustro*, p. 11).

3. Malvasia, *Claustro*, p. 11.

bloc de pierre dont un maléfice empêche le transport. L'influence de Michel-Ange se montre aussi dans les grands termes qui servent de lien entre ces diverses compositions et dont le maître bolonais a peint plusieurs.

Pour le coloris, nous sommes obligés de nous en rapporter à l'opinion de Malvasia. Il nous assure que Louis Carrache avait surtout imité Titien¹. Mais l'artiste revient aussi beaucoup à Corrège, principalement pour ses figures féminines, la femme folle guérie par le saint, les courtisanes tentatrices².

Cette période est peut-être la plus active de la vie de Louis Carrache. Après avoir terminé ce *Cortile* de San Michele in Bosco, Louis reçut de l'évêque de Plaisance la commande de plusieurs travaux pour la cathédrale de cette ville. Il dut consacrer une part de son temps à Plaisance où il peignit d'abord trois grands tableaux : *L'Ensevelissement de la Vierge*. *Les Apôtres trouvent des roses à la place du corps de Marie*. *Saint Martin partage son manteau*. (Les deux premiers se trouvent au Musée de Parme. Le dernier est resté en place.) Puis il exécuta à fresque des chœurs d'anges à l'entrée du chœur et sur l'arc de la tribune.

Ces diverses œuvres sont parmi les meilleures qu'aient exécutées Louis Carrache, et, puisque malheureusement le *Cortile* de San Michele in Bosco est méconnaissable, elles représentent pour nous l'apogée de son talent. *L'Ensevelissement de Marie* est remarquable à divers points de vue. Il y a d'abord un bel effet de clair obscur obtenu par la lumière des flambeaux qui brille dans la nuit. Au point de vue du réalisme, elle n'est pas moins estimable. Louis Carrache a rendu avec une vérité frappante aussi bien l'ex-

1. « E certo che'l colorito forte di Tiziano egli ci fè manifestamente apparire, e ne' già detti soldati venuti alle mani per lo svaligio di Monte Cassino, e ne' memoriali nudi attorno al sasso per diabolica forza intrattabile... » (Malvasia, *Claustro*, p. 18).

2. « Siccome il delicato poi del Correggio ci diè apertamente a conoscere, si nella detta pazza incamminatosi al S. Abbate, che nelle femmine lascive, dallo stesso ben tosto isfuggite » (Malvasia, *Claustro*, p. 18).

pression de la Vierge morte que la douleur des Apôtres. C'est une nouvelle preuve de cet esprit réaliste que Louis Carrache possédait comme ses cousins. Dans les fresques, il prend Corrège pour modèle, mais il a su l'imiter en maître. Burckhardt qui n'est pas suspect de tendresse à l'égard des artistes italiens de l'époque baroque exprime, cette fois, son admiration ¹. En août 1609, ces divers travaux étaient terminés.

Revenu à Bologne, Louis Carrache peignit toute une série de compositions religieuses. Tout d'abord, deux d'entre elles que possède aujourd'hui le Musée de Bologne : la *Transfiguration* pour le grand autel de saint Pierre martyr, et la *Chute de saint Paul*, pour la chapelle Zambeccari à Saint-François. La *Transfiguration* est, comme l'on dit vulgairement, une grande « machine » d'énormes dimensions et peinte rapidement, *fatta presto*. Sur des nuages de carton se dresse le Christ entre Moïse et Elie, trois figures plus grandes que nature, inexpressives et dont les draperies ont des cassures raides. Dans la partie inférieure de l'œuvre, se trouvent trois autres personnages, dont l'un à demi nu, montre une musculature exagérée, tout à fait dans la tradition michelangelesque. La *Conversion de saint Paul* est infiniment supérieure. Ce tableau a été composé et exécuté avec beaucoup plus de soin. Si on l'examine au point de vue des influences, on peut le rattacher à Jules Romain, ou bien encore aux Bolonais de la première moitié du xvi^e siècle qui ont travaillé en suivant l'école de Raphaël, Bagnacavallo par exemple. C'est une œuvre à « têtes d'expression » groupées par grappes autour d'un gros cheval cabré. Dans le fond, on voit un pont et sur une hauteur, à droite, la ville de Damas.

1. « A cet égard, il est impossible de ne pas estimer un travail tel que les fresques peintes par Louis Carrache sur l'arc intérieur à la niche du chœur, dans la cathédrale de Plaisance : ces anges triomphants qui tiennent des livres et sèment des fleurs ont une vie grandiose et un style presque monumental » (Burckhardt, *Cicerone*, trad. fr., seconde partie, p. 813).

Un peu plus tard, à partir de 1616, Louis peignit le *Martyre de sainte Marguerite* qui lui avait été commandé par la duchesse de Ferrare pour l'église Saint-Maurice de Mantoue, une *Adoration des Rois mages*, une *Suzanne au bain* et enfin une autre *Adoration des Rois* que le comte Caprara fit faire pour l'église de San Bartolomeo di Reno.

C'est sur ces entrefaites qu'Antoine Carrache, le fils d'Augustin, vint à Bologne en juillet 1617. Il était né, comme nous l'avons vu, des relations de son père avec une Vénitienne. Il avait toujours été d'un tempérament maladif et, au cours de ces dernières années, son état avait empiré¹. Il arrivait de Sienne où il avait espéré trouver un soulagement, mais son espoir avait été trompé. Après un court séjour à Bologne, il reprit le chemin de Rome où il mourut peu après, le dimanche des Rameaux 1618.

Au cours d'une carrière aussi courte, il n'avait pu exécuter qu'un nombre d'œuvres peu considérable. Après la mort d'Augustin, son oncle s'était occupé de lui et nous avons vu qu'à ses derniers moments, Annibal avait été assisté par ce jeune homme. Celui-ci continua à s'instruire tout seul, en étudiant d'après les monuments et dans les Académies de Rome. Le cardinal Michelangelo Tonti le protégea et lui procura quelques commandes : des figures de saints pour l'église de Saint-Sébastien-hors-les-murs, une frise dans une des chambres du Quirinal, mais son œuvre la plus importante fut la décoration de la chapelle de Saint-Charles à Saint-Barthélemy-en-l'Ile. Il y représenta la *Passion du Christ* et divers épisodes de la vie de saint Charles Borromée. Ces fresques eurent en leur temps quelque réputation. Le tableau d'autel notamment excita l'admiration de Félibien².

Il existe au Louvre un tableau d'Antoine Carrache, le

1. Sur Antoine Carrache V. Baglione, p. 150-151; Malvasia, t. I, p. 517 et suiv.; Félibien, t. II, p. 300.

2. « Celuy [le tableau] qui est sur l'autel est des plus considérables et le paysage d'un goût très exquis » (Félibien, t. II, p. 300).

Déluge. Cette œuvre où des corps nus, musclés, se tendent en des efforts désespérés, est empreinte des souvenirs de Michel-Ange vu à travers Annibal Carrache.

Il convient de citer, mais seulement en passant, un frère d'Annibal et d'Augustin Carrache, Franceschino qui peignit aussi¹. Il se signala surtout par ses étrangetés et par les ennuis de toutes sortes qu'il procura à son cousin Louis. Il mourut à Rome en 1622.

L'année de la mort d'Antoine, en 1618, Louis était occupé à Saint-Pierre, la cathédrale de Bologne. C'est là qu'il exécuta ses derniers travaux. Sur la voûte de la chambre du chapitre, voisine de la sacristie, il montra *Saint Pierre et la Vierge pleurant ensemble la mort du Christ, entourés des Apôtres*. C'est une œuvre assez habilement conduite : il représenta avec bonheur la douleur des assistants, tout en maintenant voilé le visage de la Vierge, jugeant impossible d'atteindre l'expression qui convenait.

Dans une lunette de la chapelle principale, il peignit ensuite une *Annonciation*. Cette dernière œuvre fut en partie la cause de sa mort. Les détails sur les incidents qui accompagnèrent sa fin nous sont fournis par la correspondance de l'artiste avec un humaniste romain, Carlo Ferrante², correspondance précieuse pour l'étude des dix dernières années de la vie de Louis Carrache.

Dans cette *Annonciation*, Louis Carrache avait commis une faute de proportion. Un raccourci formé par le pied de l'ange Gabriel était très maladroit. Quand la fresque fut découverte, Louis tout le premier s'aperçut de son erreur. Ses confrères jaloux profitèrent d'un voyage qu'il fit à Milan pour le desservir auprès des chanoines et des membres du comité chargé de surveiller les réparations de l'église. Ceux-

1. V. Baldinucci, t. IX, p. 146-147.

2. Publiée par Bottari, t. I. Lettres LX à XCVIII, p. 267-291.

ci exigèrent que Louis fît réédifier l'échafaudage à ses frais pour corriger la faute commise.

Dans une lettre du 22 février 1619, Louis Carrache apprend à Carlo Ferrante qu'il souffre vivement de la mesure prise à son égard et qu'il est tombé dans une grande mélancolie. Mélancolie ! Il est à constater que par une sorte de fatalité ou de disposition naturelle, ce mal moral assombrit et termina les derniers jours des trois Carrache. Cette tristesse eut sa répercussion sur l'état physique de Louis Carrache. Une fièvre qui devint rapidement très forte s'empara de lui. Il resta quatre semaines malade. Enfin, le mercredi 13 novembre 1619, il mourut dans la nuit.

Ses obsèques, sans atteindre la splendeur du service funèbre qui, seize ans auparavant, avait été célébré en l'honneur d'Augustin, furent très belles¹. Une foule nombreuse y assista. Toutes les classes de la société étaient représentées. On vit même des gentilshommes réclamer l'honneur de porter à leur tour le cercueil sur leurs épaules. La cérémonie eut lieu à l'église de Sainte-Madeleine où le corps fut inhumé dans le tombeau familial.

Telle fut la fin de Louis Carrache. Il avait survécu à ses cousins, dix-sept ans à Augustin, dix à Annibal. Certainement, des trois c'est le moins illustre et celui qui pouvait le moins aspirer à l'être. Il n'avait pas l'intelligence universelle d'Augustin, ni le sens délicat de la beauté que celui-ci a montré dans certaines figures féminines. Il ne possède pas non plus ce talent de graveur qui fit de son cousin l'un des maîtres du xvi^e siècle. Le génie d'Annibal, le mieux doué des trois comme peintre, ne fut pas son fait. Chez Louis tout fut le résultat du travail et de l'effort. Il lui fallut une patience admirable pour arriver à ses fins. Mais en somme, c'est lui qui fut le père spirituel des autres Carra-

1. V. la lettre d'un anonyme A. C. à Carlo Ferrante, dans Bottari, t. I, p. 326.

che, qui leur révéla leurs propres mérites, qui les mit sur la voie. Il fut à l'origine du mouvement qui allait transformer l'art européen et par là son mérite est très grand. On peut dire qu'il sema la plante qui allait croître magnifiquement. Au cours de cette étude, nous avons dit à plusieurs reprises en quoi Louis Carrache et ses cousins avaient été des réformateurs et ce qu'ils ont apporté dans l'art italien. Nous ne voudrions pas nous répéter, mais, après avoir examiné la vie et l'œuvre de ces artistes, il convient de revoir rapidement l'une et l'autre dans leur ensemble et de résumer en la synthétisant leur action qui fut immense et durable. En ce qui concerne la technique même de leurs œuvres, ils n'ont pas été des novateurs. Il ne faut pas chercher chez eux des trouvailles sous le rapport du coloris et de l'éclairage de leurs tableaux. Ils ne cessent d'être les fidèles disciples des maîtres dont ils ont appris et fidèlement reproduit la manière, tour à tour à la remorque des Vénitiens, du Corrège, de Jules Romain ou de Michel-Ange. C'est dans la pensée, dans le côté moral de leurs œuvres qu'il faut voir un changement, changement qui s'explique à la fois par leur conception propre mais aussi par les idées de leur temps qu'ils n'ont fait souvent que traduire : en ce qui les concerne l'influence du milieu, que l'on peut contester à propos de certains très grands artistes, est indiscutable. C'est ainsi qu'ils ont été, comme en général les gens de leur époque, des chrétiens exemplaires et, comme eux, les mythes voluptueux de l'antiquité les ont séduits.

Aussi leur rôle dans l'histoire de l'art est d'avoir d'une part contribué à la formation de la peinture religieuse telle qu'elle est restée jusqu'à nos jours et en outre d'avoir renouvelé la grande peinture décorative, sensuelle et magnifique.

M. Marcel Reymond en fait les créateurs de l'art religieux tel que le conçut la Contre-Réforme. M. Lemonnier n'a pas eu de peine, on l'a vu, à démontrer qu'un pareil

rôle a plutôt été celui du Baroque ¹. Mais c'est avec eux que la peinture religieuse a pris un accent de gravité austère, un peu sombre, qu'elle n'avait pas avec le Baroque et qu'elle ne tardera pas à perdre avec le Dominiquin et le Guide. Cet art des Carrache est l'expression des sentiments de dévotion très sincères qu'a renouvelés la Contre-Réforme, sentiments qui n'ont rien de mystique ni d'exalté, mais qui sont plutôt basés sur la piété et la décence, sur l'obéissance aux chefs de cette hiérarchie chrétienne désormais fortement établie. Les tableaux religieux des Carrache ont en général pour sujets des scènes édifiantes, mais jamais terrifiantes. Certains de ces épisodes sont dramatiques et cherchent à nous émouvoir par le spectacle de la misère humaine, de la vieillesse ou de la mort, mais on peut dire par contre que les représentations de martyres effrayants, de supplices où l'on voit couler le sang, n'existent pas dans l'œuvre des Carrache. C'est chez leurs disciples que l'on trouve des tableaux de cette nature, comme par exemple le *Martyre de saint Pierre* du Dominiquin. Les Carrache ont en général choisi les épisodes les moins violemment tragiques de l'Écriture sainte ou de la vie des saints. Leur art est plus psychologique qu'expressif. Les gestes sont très sobres, les figures peu significatives, mais grâce à un effet général d'atmosphère enveloppante, grâce à une harmonie entre les personnages et ce qui les entoure, le peintre arrive à traduire son sujet, à exprimer la situation morale renfermée dans la scène représentée.

En ce qui concerne la peinture profane, l'art des Carrache, après les tentatives de Bologne, a eu son suprême aboutissement avec la Galerie Farnèse. Elle a été le modèle des salles du même genre qui furent construites au xvii^e siècle en Italie, en France et dans d'autres pays. Les successeurs d'Annibal apprirent de lui la façon de combiner

1. Art. cité dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1911, p. 51.

les ornements de stuc et les compositions pour former un ensemble homogène.

Nous rappellerons quelles sont les caractéristiques de cet art, soit religieux, soit profane. Comme nous avons tenté de le démontrer, les Carrache ont été des réalistes, sous une forme moins brutale que celle du Caravage, mais quand même des réalistes. L'idéal faux des maniéristes de la seconde moitié du xvi^e siècle ne se rencontre que rarement chez eux. On en trouve surtout des exemples dans leurs représentations mythologiques, dans les décorations des palais de Bologne et à la Galerie Farnèse. En effet, pour incarner des personnages de la fable, ils ont représenté des corps aux proportions exagérées, soit comme allongement, soit comme embonpoint¹. D'autre part, ses études, ses souvenirs ont conduit Annibal à introduire dans son œuvre des types pris ailleurs, chez Michel-Ange ou dans les statues antiques.

Mais à côté de ces types de convention et de ces réminiscences, on trouve les modèles qui leur appartiennent en propre. C'est dans ceux-là qu'ils se montrent réalistes. Ainsi les Carrache n'ont jamais cherché à créer un idéal de beauté féminine, comme le feront le Guide ou le Dominiquin. Ils semblent même avoir été peu capables de rendre le charme et la grâce. Prenons leurs œuvres les plus caractéristiques pour leur conception du type féminin, la *Vierge des Scalzi*, la *Galatée* du Palais Farnèse, la *Samaritaine* ou encore la robuste *Bacchante* de Florence ; nous n'y trouverons pas une de ces figures, qui peuvent plaire ou déplaire, mais où l'on reconnaît un essai pour réaliser l'idéal que l'artiste se fait de la perfection plastique de la femme : une figure-type comme la *Madeleine* du Guide ou la *Sainte Cécile* du Dominiquin et que le peintre place à peu près dans tous ses tableaux. C'est ce qu'on ne rencontre point chez les Carrache.

1. V. notamment les figures d'*Iole* et de *Junon* à la Galerie Farnèse.

De même, dans leurs compositions religieuses, les Carrache cherchent rarement à donner à leurs personnages sacrés ou divins une expression surnaturelle, comme le fait un Guido Reni. La physionomie, l'attitude de ces personnages sont humaines. On peut dire que le *Saint Jérôme*, que la *Vierge des Scalzi* et son *Bambino* tout à fait plébéien, le *Christ* et la *Samaritaine* s'entretenant familièrement autour du puits, sont des êtres vulgaires dans le sens primitif du mot. Il y a là un art familier, un art de vérité que l'on n'a pas, semble-t-il, soupçonné chez les Carrache.

Ce réalisme, on a eu l'occasion de le constater, est la conséquence du sentiment qu'ils ont de la nature. Ils rendent au monde extérieur une place qu'il avait perdue dans l'art italien depuis la fin du xv^e siècle. La Renaissance s'était uniquement préoccupée de l'homme. Elle en avait fait son seul but et tout le reste était accessoire. Seuls certains Vénitiens, Titien en tête, s'étaient intéressés à l'univers qui les entourait.

Les Carrache ont aimé la nature pour elle-même. Nous avons donné les preuves de ce goût. On le rencontre même où on ne le chercherait pas, dans leurs œuvres les plus purement décoratives. Il est très rare qu'un paysage ne serve pas de fond aux scènes qu'ils représentent. Et ce paysage n'est point quelconque, mais s'harmonise parfaitement avec l'épisode qu'il encadre. Ce n'est pas seulement le noble paysage historique que les environs de Rome ont inspiré à Annibal, paysage historique dont ses élèves hériteront et qu'ils transmettront à Poussin, au Guaspre et à Claude Lorrain, mais la simple campagne de leur jeunesse, campagne sans grande beauté ni charme, mais robuste et fraîche. Les Carrache l'avaient souvent étudiée, on en a la preuve dans de nombreuses gravures d'Annibal ou d'Augustin. Nous avons parlé aussi du talent d'Annibal comme animalier¹.

1. Dans les eaux-fortes d'Augustin, il y a aussi des études de chiens qui sont intéressantes.

Ce que nous venons de dire ne correspond pas à l'idée que l'on se fait généralement, sans bien les connaître, des Carrache et de leur peinture. On ne trouve pas communément chez eux de la boursouflure, ou de la fausse grandeur, mais au contraire une prédilection pour le naturel et la simplicité. On ne rencontre d'appareil pompeux, de tendance vers le grandiose et le majestueux que dans la Galerie Farnèse, ce qui est d'ailleurs tout à fait explicable dans un ensemble décoratif, destiné à la salle de réception d'un palais. Et encore cette emphase est-elle diminuée par nombre de détails sans recherche.

La cause de la décadence de l'art italien se trouvait, comme l'a dit M. Romain Rolland, dans un excès d'intellectualité. Les maîtres de la première moitié du xvi^e siècle avaient cherché à réaliser un idéal abstrait. Leurs successeurs, les maniéristes, s'étaient encore plus écartés de la nature et de la vérité. Le grand mérite des Carrache est d'avoir ramené l'art italien dans les voies qu'il avait quittées.

Comme tous les grands chefs d'école, les Carrache ne disparaissent pas entièrement, ils revivent en leurs élèves. Le Dominiquin, le Guide, l'Albane, Lanfranc, le Guerchin, après que leurs maîtres ont disparu, prennent leur place et mènent la peinture bolonaise vers des destinées nouvelles. Il est certain qu'avec eux elle se transforme. Ce n'est point chez les Carrache que l'on trouve l'art du Seicento proprement dit. Les Carrache appartiennent au xvi^e siècle. Il n'est pas raisonnable de classer dans le xvii^e siècle Augustin et Annibal, morts respectivement en 1602 et en 1609. C'est aussi illogique que si l'on classait dans l'histoire de l'art français comme appartenant au xix^e siècle, Houdon et Fragonard, parce qu'ils sont morts au début de ce siècle-là.

L'art des Carrache est le dernier reflet de la Renais-

sance, dont l'esprit se transforme avec eux, mais dont ils dépendent. Avec le Guide, le Dominiquin et leurs disciples, la peinture du xvii^e siècle se réalise. Nous avons déjà vu la plupart de ces artistes, tout jeunes encore, exécuter leurs premières œuvres sous la direction et sous l'influence d'Annibal. Dans la période qui s'étend entre la mort d'Annibal et celle de Louis (1609-1619), ils arrivent à l'âge mûr. C'est durant ces dix années que leur talent acquiert son caractère définitif.

Lors de la mort d'Annibal, le Dominiquin¹, âgé alors de 27 ans (il était né en 1582), était occupé par les fresques de Grottaferrata et par celles de Bassano di Sutri dont nous avons déjà parlé. Dans cette dernière décoration il s'inspira de la Galerie Farnèse au point de traiter les mêmes épisodes : *Pan et Diane*, *Diane et Endymion*. En 1614, avec la *Communion de saint Jérôme*, il fait plus que traiter le même sujet. On ne peut pas dire qu'il le copie dans son entier, mais il reprend si bien certains éléments que si l'on place à côté, deux reproductions, estampes ou photographies des deux œuvres, l'une semble l'image retournée de l'autre. Le fond est semblable : une arcade ouvrant sur la campagne où se dresse le même arbre ; dans les deux tableaux, des chérubins volent dans l'air. Pour le personnage principal, le Dominiquin l'a placé à droite tandis qu'Annibal l'avait mis à gauche. C'est d'ailleurs le même vieillard mi-nu et décharné, le même visage avec une longue barbe, la même expression de l'œil. Le mouvement des bras seul diffère. Chez Augustin, saint Jérôme joint les mains sur sa poitrine, dans l'œuvre du Dominiquin, il laisse retomber ses bras. Le Dominiquin a également emprunté l'homme à turban qui se tient derrière l'apôtre.

1. Pour ce que nous disons du Dominiquin, considéré non pas en lui-même, mais par rapport aux Carrache, la tâche nous a été facilitée par le livre de M. Luigi Serra, *Il Domenichino*, qui, préparation d'un ouvrage plus considérable, est un catalogue de l'œuvre de l'artiste dont M. Serra s'efforce de dater les diverses peintures.

Les autres personnages sont transformés. D'ailleurs, le tableau du disciple est supérieur à celui du maître ; il y a plus d'air et plus de lumière. Les figures sont moins entassées, mieux disposées. Le Dominiquin est plus adroit.

L'*Ange gardien* du Musée de Naples est de l'année 1615. On trouve déjà dans la physionomie de l'ange et dans celle de l'enfant ce type de beauté qui caractérise les jeunes gens ou les femmes chez le Dominiquin. Mais l'artiste prend encore les fonds de ses tableaux dans les œuvres de ses maîtres. Comme nous le fait remarquer M. Serra ¹, l'autel antique qui se trouve à gauche de l'ange, — autel très richement orné de guirlandes, d'amours et de chiens, — est emprunté à l'*Assomption* d'Annibal qui se trouve à la galerie Doria. Environ à la même époque, le Dominiquin peignit le plafond du palais Costaguti. Une architecture à colonnes, vue en raccourci, encadre le sujet principal : *Apollon sur son char tiré par quatre chevaux*, et quatre petits groupes, *le Temps et la Vérité* et des *amours jouant avec divers accessoires, une peau de lion et des instruments de musique*. Cet encadrement architectural à colonnes appartient bien au système décoratif du xvi^e siècle et notamment Tibaldi l'a employé au Palais Poggi. Quant au motif central, Apollon est copié sur le Bacchus du cortège de la galerie Farnèse. La pose est la même, le char est identique.

C'est dans les œuvres immédiatement postérieures que l'originalité du Dominiquin s'affirme. Dans le *Saint Pierre martyr* où il se souvient, non des Carrache, mais plutôt du Titien, il donne bien sa marque propre. Nous avons déjà fait la remarque que les Carrache n'avaient exécuté que peu de scènes de supplices. Chez eux l'effet est obtenu par une sorte de pathétique mesuré. Ils cherchent à provoquer une émotion calme. L'œuvre du Dominiquin agit sur les nerfs en produisant une impression d'épouvante. Le

1. Serra, *ouv. cité*, p. 57.

visage du saint, qui est étendu à terre et que le bourreau va percer de son épée, se convulse horriblement. De même, le compagnon de saint Pierre s'enfuit avec un geste qui montre la terreur. Il y a là un réalisme dans l'observation des effets physiques de la peur, qui se rattache plutôt au Caravage, dont plus d'une fois les élèves des Carrache essaieront de fondre la manière avec celle de leur maître.

Dans les fresques qui décorent la voûte et les murs de la chapelle de Sainte-Cécile, à Saint-Louis-des-Français, à Rome (1616-1617), la personnalité du Dominiquin est complètement dégagée. Rien n'est plus purement du genre Dominiquin que les figures d'enfants ou de toutes jeunes filles, nombreuses dans ces fresques, et aussi que le visage de la sainte. Dans la composition où sainte Cécile distribue des aumônes, Zampieri se souvient, on n'en peut douter, du *Saint Roch* d'Annibal Carrache. Mais c'est surtout au point de vue de l'ensemble, dans le mouvement et dans la position du principal personnage et des groupes que l'on peut constater des réminiscences. On ne trouve pas de ces emprunts de détails qui trahissent l'élève ayant sous les yeux son recueil de modèles.

Dans les œuvres suivantes peintes entre 1616 et 1620 : l'*Ascension de la Madeleine* (Petersbourg), l'*Assomption* (Plafond de Sainte-Marie du Transtévère), la *Chasse de la Galerie Borghèse*, la *Sainte Cécile* et le *David* du Louvre, on ne rencontre plus que des analogies, assez rares et assez lointaines, avec les conceptions des Carrache. Ce sont des ouvrages caractéristiques, notamment au point de vue des types féminins. La *Chasse de Diane*, qui est d'ailleurs un des plus beaux tableaux du Dominiquin, nous offre comme le résumé des figures de jeunes filles ou femmes qu'exécutera désormais le Dominiquin. En 1617, le Dominiquin revint à Bologne, où il se maria en 1619. C'est entre ces deux années qu'il exécuta les fresques de la chapelle Nolfi à la cathédrale de Fano, aujourd'hui en partie détruites et relatives à des épisodes de la vie de la Vierge. On constate,

suisant M. Serra, des réminiscences des Carrache, mais tout autant du Caravage.

Telles sont les productions de cette période dont le terme coïncide assez bien avec la mort de Louis Carrache et que l'on pourrait appeler la première période romaine du Dominiquin. Il donne quelques-unes de ses œuvres les plus belles et les plus significatives, la *Sainte Cécile* et la *Chasse de Diane*. Au début, il est tributaire des Carrache qu'il copie assez servilement, ce qui est le cas pour le *Saint Jérôme*, mais, sa personnalité vers sa trentième année se dégage. Le type de ses personnages, surtout ce type de jeune fille ou d'adolescent, sans noblesse, d'une rondeur un peu commune, mais frais, souriant, au regard plein de langueur est complètement formé. Son type viril et son type de vieillard sont infiniment moins caractéristiques. Ils appartiennent à un fonds commun où puisent tous les artistes de ce temps-là et qui n'est pas uniquement celui des Carrache. Le Dominiquin est d'ailleurs avant tout, et c'est là le meilleur de son art, le peintre de la grâce juvénile et voluptueuse.

Il continue les traditions réalistes des Carrache en subissant aussi parfois l'influence du Caravage. On ne peut pas dire que ses œuvres contiennent une grande part d'idéal. Sa *Sainte Cécile* est une aimable enfant qui joue du violoncelle. La *Chasse de Diane* est un prétexte pour nous montrer de toutes jeunes filles, presque encore des enfants, qui se baignent ou se livrent à divers jeux. L'art religieux du Dominiquin est, comme celui des Carrache, un art édifiant, raisonnable, logique, pour employer, une fois encore, l'expression de M. Raymond. Il est expressif au point de vue physique, moins confiné dans la recherche de l'extériorisation de la vie morale. Il est plus séduisant, grâce aux agréables saintes que l'on y voit, plus souple, plus adroit. Les scènes de martyres sont plus terrifiantes, conçues de façon à frapper davantage les sens; comme nous l'avons déjà fait remarquer ceci constitue une nouveauté, car les



Phot. Alinari.

LE DOMINIQUIN

Persée délivrant Andromède.

Rome. Galerie Farnèse.

Carrache avaient été très sobres dans les représentations de supplices.

C'est peut-être comme paysagiste que le Dominiquin reste le plus fidèle à la manière carrachesque. C'est d'ailleurs par le paysage que les Carrache, Annibal surtout, se retrouveront le plus dans les œuvres de leurs élèves et des peintres comme Poussin qu'ils inspireront. Nous avons parlé déjà de cette série de tableaux religieux avec paysages qu'Annibal Carrache, le Dominiquin et l'Albane avaient peints pour la Vigna Aldobrandini et qui sont à la galerie Doria. Les élèves s'étaient si bien assimilé la manière de leur maître qu'on a pu s'imaginer pendant longtemps que ces tableaux étaient tous les quatre de la main d'Annibal. Il y a fort peu de différence entre les paysages tel qu'on les voit dans les tableaux d'Annibal et ceux que le Dominiquin produit après 1609. Ce n'est point là qu'il faut chercher l'originalité du Dominiquin.

Sa technique diffère assez de celle de ses maîtres et, avec les années, cette différence s'accentuera. Le dessin est à la fois plus sûr et plus souple que celui des Carrache, même d'Annibal, car il est incontestable que le Dominiquin est mieux doué que Louis et qu'Augustin. On a eu l'occasion de le constater. Sa composition est plus adroite. Les corps ont plus d'élégance, les draperies moins de lourdeur. Il répartit mieux ses groupes de personnages. Il ne les entasse pas comme le fait par exemple Augustin, dans la *Communion de Saint Jérôme*. Son coloris est également supérieur. La palette des Carrache est peu variée; malgré la connaissance qu'ils avaient des peintres vénitiens, ils n'ont pu découvrir leur secret. Leurs teintes sont ternes, un peu sombres et se réduisent à un nombre relativement restreint. Elles manquent d'éclat. Le Dominiquin a plus le sentiment de la couleur que ses maîtres. Ses carnations sont moins sèches, elles ont plus de fraîcheur et de vivacité. De même il a rendu avec une habileté que peu d'artistes ont possédée l'expression du regard, le brillant

humide de l'œil (V. par exemple la *Sainte Cécile* ou la *Sibylle* de la galerie Borghèse). Particulièrement dans les vêtements, des couleurs apparaissent qui sont bien à lui, certains rouges, certains bleus.

En dehors du Dominiquin, l'Albane¹ est, parmi les élèves des Carrache, celui qui nous paraît avoir avec eux le plus de points de contact et rester le plus dans leur tradition. Nous avons vu qu'à l'époque de la mort d'Annibal, l'Albane, né en 1578, avait trente et un ans. Il travaillait en même temps que le Dominiquin au château de Bassano di Sutri. Il orna une salle en peignant au plafond, dans le panneau central, *la Chute de Phaéton* et, sur les côtés, les dieux de l'Olympe. Les murs sont ornés de scènes mythologiques : *les Sœurs de Phaéton pleurant sa mort*; *Galatée et son cortège marin*; *le Repos de Cérès*. Des niches avec des bustes, des médaillons de bronze contenant des épisodes mythologiques, complètent l'ornementation de cette salle. Comme système décoratif et comme composition, tout y procède directement du palais Farnèse. L'Albane exécute ensuite la décoration du plafond d'une loggia du palais Verospi (aujourd'hui Torlonia). Il représenta *Apollon en dieu du soleil, monté sur son char et parcourant les signes du Zodiaque, entouré des planètes et des principaux astres*. *L'Aurore, le Jour, le Crépuscule, la Nuit* occupent les autres compartiments.

Vers la même époque, il collabore avec Guido Reni aux travaux du Quirinal dont nous reparlerons à propos de cet artiste. Parmi les ouvrages qui sont alors exécutés, M. Tietze rend à l'Albane la *Madone avec l'enfant et des anges en prière* de la galerie des Conservateurs, qui est attribuée au Cavalier d'Arpin², et surtout la *Béatrice Cenci*

1. Sur l'Albane, la seule étude moderne est, en dehors de ce que M. Tietze en dit dans son étude : *Annibale Carracci's Galerie Farnese...*, l'article que le même critique lui a consacré dans le *Künstler-Lexikon* de Thieme et Becker, t. I, p. 173-176.

2. Tietze, *art. cité* du *Künstler-Lexikon*, t. I, p. 174.

de la galerie Barberini qui, de temps immémorial, passe pour une œuvre du Guide¹. L'*Apollon et Daphné*, du Louvre, appartient à la même série.

A la fin de son séjour à Rome, l'Albane décora la voûte de la chapelle du chœur de Sainte-Marie-de-la-Paix. L'inscription commémorative de la chapelle porte 1614. Le motif central comprend une *Assomption* qui a de nombreux points communs avec celle d'Annibal Carrache à Sainte-Marie-du-Peuple et qui a servi également de modèle, comme on le sait, au Dominiquin. Tout autour, il représenta des chérubins et, dans les lunettes, des anges musiciens. Sa femme, Anna Rusconi, une Romaine, étant morte, l'Albane revint à Bologne en 1616. Là, il se remaria assez rapidement avec Doralice Fioravanti. Il en eut dix enfants qui, ainsi que leur mère, devaient lui servir de modèles pour ces innombrables tableaux dont il existe des spécimens dans tous les musées d'Europe : ces rondes d'amours évoluant au milieu de paysages.

C'est là un genre dans lequel il se spécialise et auquel il donne sa marque propre. Mais déjà les œuvres exécutées pendant sa période romaine montraient qu'il s'y préparait. Il eut de très bonne heure cette prédilection pour les *putti* ; il sut, sous forme de chérubins ou d'amours, les peindre avec un rare bonheur ; c'est ainsi qu'au palais Verospi, la Nuit tient dans ses bras deux petits enfants endormis. Enfin à la chapelle de Sainte-Marie-de-la-Paix, il venait d'entourer la Vierge de bambins gracieux.

Il est intéressant de rechercher en quoi ses *putti* procèdent de ceux des Carrache. Il y aurait quelque naïveté à faire remarquer la place que l'enfant occupe dans l'art italien de toutes les époques. Elle est considérable, mais il semble qu'elle soit restreinte dans l'art de la seconde moitié du xvi^e siècle et particulièrement chez les maniéristes. C'est avec les Carrache que l'enfant réapparaît et

¹. Tietze, *art. cité, id.*, p. 144, et *Annibale Carraccis Galerie...*, p. 174.

principalement comme élément décoratif. C'est ce que nous voyons dès le début des trois artistes bolonais au palais Magnani, avec les enfants couleur chair qui forment, unis aux atlantes figurés en pierre, des groupes qui séparent les compositions. Ils étaient dus, on s'en souvient, au pinceau d'Annibal. Sur ce point comme sur d'autres, mieux doué au point de vue de la pratique, celui-ci surpassa son frère et son cousin. Certaines physionomies puériles des tableaux de Louis ne sont pas sans intérêt, témoin Jésus de la *Madonna degli Scalzi*, mais, chez Augustin, les *putti* manquent de vie et de naturel, par exemple ceux de la *Galatée* au palais Farnèse. Ceux qu'Annibal a peints dans la même galerie sont bien plus remarquables ; notamment les enfants placés aux angles de la retombée de la voûte, sont pleins d'éclat et de vivacité. On peut citer aussi les amours qui, cachés dans un buisson, épient la visite que Diane fait au berger Endymion, ou encore les petits faunes qui escortent Bacchus et Ariane.

Mais ce genre ne tarde pas à se banaliser. Dans la statuaire romaine de la Décadence, les Cupidons avaient fini par tenir une place excessive ; il en fut de même dans la peinture bolonaise. On met partout des amours ou des chérubins, suivant les sujets. A la fin de la vie d'Annibal on trouve, par exemple, les deux enfants, assez laids d'ailleurs, qui jouent avec les instruments de la croix, dans la *Pietà* du Louvre, dont le dessin tout au moins est du Carrache. Avec ses disciples, ce travers ne fait qu'augmenter. Chez le Dominiquin, à côté de beaux corps d'enfants comme il y en a un dans la *Sainte Cécile*, on voit avec déplaisir les amours si fades du tableau de *Renaud et Armide*. L'œuvre du Guide est pleine de semblables figures. Après 1619, l'Albane va consacrer presque toute sa carrière à peindre les sujets mythologiques pleins de mignardise dont nous avons parlé. L'ennui que causent tous ces *Amorini* jouant, sautant, dansant, s'enlaçant, empêche de distinguer le mérite de l'Albane comme

paysagiste. C'est par là qu'Annibal a le plus influé sur son élève. Il y a une grande analogie entre la manière de l'un et de l'autre artiste : les mêmes fonds avec de petites montagnes, la même tonalité un peu sombre. Mais tout n'est pas chez l'Albane pure influence. Il a par lui-même compris et aimé la nature. Un des caractères de son talent est la façon dont il a senti et apprécié la beauté des arbres. L'arbre occupe une place prépondérante dans ses tableaux. Il est bien en vue, au centre, au premier plan. Ce n'est point un arbre de parc, taillé et pompeux, digne témoin des jeux de ces amours maniérés, mais un bon géant rustique dont rien n'a entravé la croissance et qui se dresse au milieu de la campagne. Nous savons d'ailleurs par ses biographes que l'Albane se plaisait à la vie des champs et qu'il passait la plus grande partie de l'année dans ses deux villas de Querzuola et de Meldola.

Le Dominiquin et l'Albane sont parmi leurs élèves ceux qui offrent les affinités les plus grandes avec les Carrache. Elles sont moins visibles chez le Guide¹ dont l'influence sur la peinture du xvii^e siècle fut beaucoup plus considérable et qui fit subir à l'école bolonaise son évolution au xvii^e siècle. On peut s'expliquer qu'il ait été moins fidèle à la manière des Carrache, pour les raisons suivantes : Le Guide est le plus âgé parmi les disciples des Carrache. Jusqu'à vingt ans il est resté sous la direction de Calvart et il arrive un peu tard pour recevoir une nouvelle empreinte. Son éducation artistique est donc un compromis entre ce qu'il apprendra à l'académie des Carrache et ce que lui avait enseigné Calvart. Calvart est le maniériste par excellence, le continuateur le plus caractéristique des vieux Bolonais, Fontana, Sabbatini. Dans ses premiers tableaux, et notamment dans le *Couronnement de Marie*, Guido Reni peint à leur façon. En outre il semble avoir

1. V. Max von Böhn, *Guido Reni*, dans la collection : *Künstler Monographien*.

été assez indépendant. A vingt-trois ans, il n'hésite pas à entrer en concurrence avec Louis Carrache pour la décoration du Palais public de Bologne, lors de l'entrée du pape Clément VIII en 1598. Est-ce pour cette raison — un refroidissement entre Louis et le Guide se fit sentir suivi d'une assez prompte réconciliation — toujours est-il que le Guide travailla fort peu avec ses maîtres. Une seule fois, à San Michele in Bosco, comme nous l'avons vu, il exécuta une des fresques, mais ni Annibal ni Augustin ne l'employèrent. Quand il s'était rendu à Rome en 1600, c'était très probablement dans l'espoir d'aider Annibal pour les travaux de la Galerie Farnèse, comme le firent Albani et le Dominiquin. Nous n'avons pas eu l'occasion de citer son nom en parlant des œuvres exécutées en commun sous la direction d'Annibal. Durant ce séjour à Rome, Reni avait surtout étudié les antiques. Il avait quitté Rome en 1604 et il avait passé à Bologne une année au cours de laquelle il travailla à la fresque que nous venons de citer.

Le cardinal Borghèse venait d'être élu pape sous le titre de Paul V, à la place de l'éphémère Léon XI Médicis. Le goût que l'on savait au nouveau pontife pour les arts et pour le luxe, l'activité de son neveu le cardinal Scipion Caffarelli Borghèse attiraient les artistes.

Le Guide revint donc à Rome en 1605. Il s'éloigna non pas seulement d'Annibal Carrache, brisé par son infortune et vivant en misanthrope, mais de la manière carrachesque. Ce n'est point la galerie Farnèse qu'il étudie, mais bien le Caravage. Les œuvres de ce maître d'une puissance prodigieuse exercent sur lui comme une fascination. Ses deux premières grandes toiles, *Le Crucifiement de saint Pierre* (Vatican) et *Saint Paul et saint Antoine dans le désert* (Kaiser Friedrich Museum, Berlin) sont des imitations du Caravage. Des effets vigoureux de clair obscur, les corps plongés, une moitié dans l'ombre, l'autre dans la lumière éclatante, le choix de types vulgaires (principale-

ment dans le *Crucifiement*) en sont une preuve. On ne pourrait trouver de souvenir des Carrache que dans la partie supérieure du tableau de *Saint Paul et saint Antoine dans le désert*, où se tiennent la Vierge et l'enfant Jésus entourés de chérubins. Le visage de la Madone, très calme, rappelle les physionomies douces, modérément expressives des tableaux religieux des Carrache.

Mais cet engouement pour le Caravage ne tarde pas à disparaître. Les œuvres que le Guide exécuta ensuite, vers le moment de la mort d'Annibal Carrache, le montrent en pleine possession de son style personnel. Elles sont parmi les meilleures qu'il ait composées et elles permettent bien de juger la différence qui existe entre elles et les productions des Carrache. C'est une série de fresques qui l'occupent jusqu'à son départ de Rome en 1612. Tout d'abord, dans deux des trois chapelles que le cardinal Baronius avait construites à côté de l'église Saint-Grégoire sur le Mont Célius : dans la niche de la chapelle de Sainte-Sylvie, il peignit un *Concert d'Ange* ; à la chapelle de Saint-André, concurremment avec le Dominiquin qui représenta la mort du martyr, il exécuta une composition, *Saint André marchant au supplice* (1608). En 1609, le Guide peignit au Vatican trois fresques dans les appartements du pape, l'*Annonciation*, la *Transfiguration* et l'*Ascension*, et dans les appartements du cardinal Borghèse, l'*Histoire de Siméon* en trois tableaux. Cette année-là, il termina son célèbre plafond de l'*Aurore* au casino Rospigliosi, où avaient travaillé à ses côtés Lodovico Cigoli, Antonio Tempesta et Paul Bril. Dans le même palais, avec les mêmes artistes, il orna une loggia moins connue que l'*Aurore* mais également très belle ¹. En 1610, il fut chargé de décorer la chapelle carrée à coupole que Carlo Maderna avait construite au palais du Quirinal. Il prit comme aides Antoine Carrache, Cam-

¹. V. Max von Boehn, *Guido Reni*, p. 63.

pana, l'Albane, Lanfranc et Cavedone. Il donnait à ses collaborateurs des esquisses d'après lesquelles ils peignaient. Lui-même exécuta complètement la plupart des compositions et des figures de saints ou d'allégories : sur l'arc de triomphe, *Dieu le Père dans une gloire d'anges*; à la coupole, *l'Assomption*; aux angles de la voûte et sur les murs, les *Patriarches* et les *Prophètes*; dans les lunettes, la *Naissance de Marie*, *Marie dans sa maison* et *l'Annonciation*. Cette œuvre excita un très grand enthousiasme, et le cardinal Maffeo Barberini composa une poésie à son sujet.

Le cardinal Borghèse, qui avait procuré au Guide les divers travaux que nous venons de citer, à la grande jalousie des peintres de Rome, lui fit avoir la commande de quelques peintures pour la chapelle Borghèse que le pape faisait construire à Sainte-Marie-Majeure par l'architecte Flaminio Ponzio. De leur côté le Cavalier d'Arpin et Lodovico Cigoli devaient exécuter plusieurs compositions. Le Guide encadra le monument de Clément VIII de deux sujets tirés, l'un de la vie de *saint Jean Chrysostôme à qui l'ange rend sa main coupée*, l'autre de la légende de *saint Hildefonse qui reçoit de la Vierge une chasuble tissée par elle*. Autour du monument destiné à Paul V, il plaça deux scènes de la vie de la Vierge. Sur l'arc de triomphe, au milieu, il représenta *le Saint-Esprit et les anges*; sur les côtés, *des Saints grecs*.

C'est au sujet de ces travaux et de leur paiement que le Guide eut des différends avec le trésorier du pape, et, sans terminer ce qu'il avait entrepris, il reprit le chemin de Bologne. Il y passa environ une année. Il peignit pour la famille Sampieri le tableau d'autel représentant *saint Pierre et saint Paul* qui se trouve aujourd'hui à la Brera, à Milan; le *Massacre des Innocents* (Pinacothèque de Bologne) et enfin *l'Ascension de saint Dominique*, exécutée à fresque pour la coupole de la chapelle du même saint à Saint-Dominique de Bologne, et qui est une des meilleures œuvres du Guide.

Cependant son éloignement de Rome n'avait fait que grandir la réputation du Guide. Le pape, contrarié de voir les travaux de sa chapelle à Sainte-Marie-Majeure interrompus, chargea le cardinal-légat de décider l'artiste à revenir. Celui-ci ne s'obstina point, et, en 1613, il fut reçu triomphalement, comme un grand seigneur, par le saint pontife et la cour romaine.

Il acheva ses peintures de la chapelle Borghèse, mais, instruit par l'expérience, il ne se fixa pas complètement à Rome et il partagea son temps entre cette ville et Bologne. Pour le Guide, comme pour le Dominiquin et l'Albane, la date de la mort de Louis Carrache correspond à la fin d'une période et au commencement d'une autre. En effet, en 1620, Reni est appelé à Ravenne par l'archevêque pour décorer la chapelle du Saint-Sacrement à la cathédrale. Avec ce séjour à Ravenne commence une période de voyages. Entre 1613 et 1620, ses œuvres marquantes sont : pour Rome, les peintures de l'église Sainte-Cécile du Transtévère en collaboration avec Paul Bril, et surtout la fresque exécutée par lui seul du martyr de la sainte ; à San Carlo ai Catinari, où travaillèrent aussi le Dominiquin et Lanfranc, sur la façade de la tribune, un *saint Charles en prière* ; à la Trinità de' Pellegrini, dont plus tard il devait parer le maître-autel d'une de ses toiles les plus célèbres, la *Trinité*, un *Dieu le Père en gloire* sur la lanterne de la coupole. A Bologne, il mena à bonne fin deux peintures qui sont parmi ses plus réputées : la *Pietà* qui est à la Pinacothèque et l'*Assomption* destinée à l'église Saint-Ambroise de Gènes où elle se trouve encore.

Toutes ces œuvres sont celles de l'âge mûr. Guido Reni est à cette époque dans sa quarantième année. Il a atteint une maîtrise qu'il ne dépassera pas. Grâce à lui, la peinture bolonaise, telle que l'avait comprise les Carrache, a subi une transformation comme il ne s'en était pas encore produit avec le Dominiquin ou l'Albane. Nombreux sont les points de contact de ces artistes avec les maîtres qui les avaient

formés ; avec eux, l'école bolonaise évolue. Le Guide, lui, est un dissident. Nous avons fait remarquer combien faibles étaient les liens qui le rattachaient aux Carrache, et ceci dès le début de sa carrière.

Tout d'abord, il diffère d'eux par sa technique. Elle n'eut jamais rien de commun avec celle de ses maîtres, car leur manière de peindre est tout opposée. Nous ne voulons point répéter ce qui a été déjà dit relativement aux défauts des Carrache comme coloristes. Le Guide est mieux doué sous ce rapport. Il semble avoir mieux préparé ses couleurs. Il est peu de peintres dont les œuvres soient restées pareillement intactes. Même ses fresques jouissent encore de tout leur éclat.

En outre, la palette du Guide est plus variée et plus riche que celle des Carrache. Il n'y a pas d'exemple chez ceux-ci de ces verts, de ces bleus clairs un peu acides, ni de ce jaune, dont le fond de l'*Aurore* nous offre un exemple. Sa couleur est appliquée d'une façon plus lisse et plus plate. Guido Reni n'est pas sans offrir quelque rapport avec son premier maître, Calvart.

La manière dont le Guide conçoit ses sujets n'est pas moins différente, que l'on regarde soit ses productions décoratives, soit ses peintures religieuses. Si nous comparons l'*Aurore Rospigliosi* à la fresque principale du palais Farnèse, nous saisissons rapidement les différences qui existent au point de vue de la composition ; nous venons d'indiquer celles que présente le coloris. La composition du *Cortège de Bacchus et d'Ariane* est beaucoup plus touffue. Il y a une plus grande accumulation de personnages, aux gestes divers. Tout y respire une vie luxuriante et l'animation y est grande. L'*Aurore* est incontestablement plus froide que la fresque du Palais Farnèse. Il y a plus de simplicité, disons même plus d'unité, et c'est là le mérite d'autres œuvres, comme le *Concert d'Ange* de la chapelle Sainte-Sylvie. Mais cette régularité et cette symétrie ne vont pas sans quelque monotonie. Malgré tous ses méri-

tes, ce plafond du Palais Rospigliosi cause quelque ennui. Le peintre a voulu faire une œuvre noble. Alors que les personnages d'Annibal Carrache se livrent sans réserve à la joie de la Bacchanale, les *Heures* qui entourent le char d'Apollon ne dansent pas sans quelque réserve et sans quelque majesté. Guido Reni s'est inspiré des Antiques et entre autres du groupe des Niobides. Ceci n'est point nouveau et nous avons noté chez Annibal Carrache des réminiscences semblables, mais ici les personnages du Guide ont gardé quelque chose de la froideur et de l'impassibilité des marbres antiques. C'est le classicisme pédagogique et assez engoncé du *xvii^e* siècle, qui se montre là pleinement, tandis que, chez les Carrache, nous le répétons encore, l'esprit du *xvi^e* siècle vit intact, épris d'humanisme et de civilisation ancienne, mais beaucoup plus libre dans la manière de les interpréter.

Quant aux souvenirs des Carrache que l'on pourrait signaler dans l'*Aurore*, ils sont assez rares. Ils se réduisent à certains détails, comme celui de l'Amour qui vole au devant du char d'Apollon, un flambeau à la main.

Les différences ne sont pas moins grandes, si l'on considère ce que devient l'art religieux avec Guido Reni. C'est une transformation complète qui s'opère. Elle peut s'observer aussi dans les tableaux du Dominiquin, mais elle est encore plus sensible chez le Guide. La peinture religieuse chez les Carrache avait été, nous avons essayé de le prouver, une peinture raisonnable et austère. Ces artistes veulent traduire les états d'âme de leurs personnages, mais ils n'usent que de moyens d'expression assez restreints. Ils ont une sorte de pudeur qui les empêche de franchir une certaine limite. Leurs héros, comme ceux de la tragédie française du *xvii^e* siècle, gardent une certaine réserve et ne s'abandonnent jamais complètement à l'expression de leurs sentiments. Le Guide, au contraire, est tout extérieur. La réaction catholique de la Contre-Réforme s'était placée avant tout à un point de vue moral. Le catho-

licisme du xvii^e siècle se préoccupe à peu près exclusivement de retenir les fidèles et ceci par deux moyens : la crainte et la séduction. Les tableaux de Reni reflètent ces deux préoccupations. Il frappe l'imagination par des spectacles douloureux. Il captive les esprits romanesques et sensibles par de languissantes et délicieuses images.

Dans les scènes où il doit nous montrer la mort et la souffrance, il use d'un pathétique théâtral. Les personnages gesticulent, se tordent les mains, lèvent les yeux au ciel, des yeux révoltés, pour exprimer une suprême angoisse. Cette expression des yeux appartient en propre à Guido Reni. Jamais dans l'art italien, on n'eut trouvé jusqu'alors rien de semblable. Ce sera d'ailleurs un procédé dont il usera toute sa vie et que les têtes de Christ devenues classiques vont immortaliser, mais dans les œuvres antérieures à l'année 1620 on en trouve d'assez nombreux exemples (dans la *Pietà*, dans le *Massacre des Innocents*). A ce type s'en oppose un autre, cette figure féminine dont le regard voudrait exprimer l'extase mystique, mais qui exhale uniquement la volupté. C'est le type classique des Madeleines, — dont les musées contiennent tant de spécimens, — que la *Madone* dans l'*Assomption* de Gênes offre déjà.

Expression angoissée, charme doux et tendre alternent dans l'œuvre religieuse du Guide. En dehors de ces deux formules, les personnages sont assez insignifiants. C'est ce qui ressort de l'examen des œuvres profanes où l'artiste ne peut pas placer ses deux têtes d'expression habituelles¹. Dès ses débuts, ayant trouvé sa manière, après les imitations du Caravage dont nous avons parlé, Guido Reni semble s'être enfermé dans ses habitudes pour n'en plus sortir. C'est avec lui, et non avec les Carrache, que la peinture italienne marche vers le convenu.

Il dédaigne complètement de jeter les yeux sur le monde qui l'entoure et de le reproduire avec vérité. Ainsi on

1. V. par exemple, l'insignifiance des figures dans la fresque de l'*Aurore*.

constate qu'il n'a jamais étudié les animaux qu'il représente. Les coursiers du quadriges d'Apollon, ceux du martyre de saint André sont tout simplement ridicules. Ce sont d'ailleurs les très rares exemples d'animaux que l'on puisse signaler chez ce peintre qu'ils n'intéressaient guère. Même mépris à l'égard des paysages. Ou bien il s'arrange pour n'en point faire figurer dans ses tableaux dont les personnages masquent le fond, ou bien ils sont sans intérêt. Un des plus célèbres est ce petit panorama que l'on voit dans l'*Aurore*, mais ne tire-t-il pas tout son intérêt de la belle couleur bleu foncé que le peintre a donnée à la mer ? Les scènes de mœurs le laissent aussi indifférent. Il n'y a pas trace dans ses dessins ou dans ses gravures d'une observation quelconque de la vie de la rue, rien d'analogue aux *Arti di Bologna*, le recueil d'Annibal Carrache. C'est l'art du xvii^e siècle, uniquement préoccupé d'un certain idéal assez conventionnel, fermé à la nature concrète, dédaigneux du vulgaire qu'incarne Guido Reni. Il ne continue pas la tradition carrachesque comme le font le Dominiquin ou l'Albane : il rompt avec elle.

C'est par le Guide que nous terminons cette revue des principaux élèves des Carrache. On ne s'étonnera pas s'il n'est point question des disciples secondaires, les Massari, Badalocchio, Tacconi, etc., qui ont suivi, autant que leur faible génie le leur permettait, la tradition de leurs maîtres, sans y mettre du leur, véritables figurants qui n'ont joué aucun rôle dans cette transformation de l'école bolonaise au commencement du xvii^e siècle. Nous passons sous silence le Guerchin et Lanfranc. En ce qui concerne le Guerchin (né en 1590), il ne fut jamais, à proprement parler, un disciple des Carrache : il travailla par lui-même et d'ailleurs le premier maître dont il s'inspira fut Caravage. En outre ses premières œuvres sont de 1616-1618. Il en est de même pour Lanfranc (né en 1581). Il fut bien l'élève d'Augustin Carrache, mais il étudia surtout

Corrège. De plus, il n'arriva que tardivement à une maîtrise propre. En 1619, il n'a point encore produit une œuvre qui permette de se prononcer sur lui.

C'est donc seulement le Dominiquin, l'Albane et le Guide, principalement les deux premiers, qui relient les Carrache au xvii^e siècle. L'influence de ces artistes ne se transmet donc pas dans son intégrité aux peintres italiens en renom vers le milieu du Seicento. Ceux-ci procédèrent surtout du Guide qui avait donné à l'école bolonaise une orientation nouvelle. On peut dire que la véritable tradition carrachesque se perdit à peu près complètement en Italie. C'est, il est curieux de le constater, avec les artistes français qui vinrent s'établir ou s'instruire à Rome entre 1620 et 1650 qu'elle reprit une vigueur nouvelle. On a vu d'ailleurs les affinités qui existaient entre l'art comme le comprenaient les Carrache et celui qu'a conçu notre xvii^e siècle français. Poussin, — nous disons ceci sans vouloir déprécier son génie, — sera un disciple attardé des Carrache, bien que, dans ses lettres, il parle bien plus volontiers du Dominiquin, leur élève. Les rapprochements sont faciles à faire entre les paysages du maître français et ceux d'Annibal, dans la *Fuite en Égypte* (galerie Doria) entre autres. Plus tard, la Galerie Farnèse servira de modèle à Le Brun pour la Galerie des Glaces à Versailles. Il est vraisemblable que le peintre de Louis XIV n'aurait même pas conçu un ensemble pareil si, dans sa jeunesse, il n'avait pas étudié dans ses détails la décoration d'un luxe vraiment royal dans sa magnificence et sa majesté qu'Annibal Carrache a imaginée et réalisée.

LISTE SYNCHRONIQUE

DES PEINTRES BOLONAIS ET DES PRINCIPAUX PEINTRES DES ÉCOLES ITALIENNES VIVANT ENTRE 1560 ET 1619

(Les noms des peintres bolonais sont en italique.)

1477-1576.	Titien.	1548?-1608.	L'Andreasino (Ipp. Andreasi).
1500-1570.	Bordone (Pâris).	1550-1614.	<i>Fontana (Lavinia) de' Zappi.</i>
1502-1572.	Bronzino (Angiolo Allori).	1551-1621.	Il Scarsellino (Ipp.-Scarsello).
1504-1570.	<i>Primatice.</i>	1552-1593.	Scipion de Gaète (Sc. Pulzone).
1507-1580.	Longhi (L.).	1553-1619.	<i>Calvart (Denis).</i>
1509-1583.	Alfani (Orazio).	1554-1640.	J. Chimenti da Empoli.
1510-1592.	Le Bassan (Jacopo da Ponte).	1555-1619.	<i>Carrache (Louis).</i>
1511-1574.	Vasari (Giorgio).	1555-1630.	Tempesti (Antonio).
1512-1594.	Tintoret (J. Robusti).	1556-1629.	<i>Cesi (Bartolomeo).</i>
1512-1597.	<i>Fontana (Prospero).</i>	1557-1602.	<i>Carrache (Augustin).</i>
1520-ap. 1572.	Salviati (Jos. Porta).	1558-1638.	Cresti (Domenico).
1520-1592.	<i>Procaccini (Ercole).</i>	1559-1613.	Cardi da Cigoli (Lodovico).
1522-1582.	Schiavone (Andrea).	1560-1609.	<i>Carrache (Annibal).</i>
1522-1590.	Campi (Bernardino).	1560?-1625.	<i>Procaccino (Jules-César).</i>
1527-1591.	<i>Tibaldi (Pellegrino).</i>	1560?-1640.	Le cavalier d'Arpin.
1527-1585.	Cambiaso (Luca).	1561-1602.	<i>Faccini (Pietro).</i>
1528-1588.	Véronèse (Paolo Caliari).	1562-1646.	Gentileschi (Orazio Lomi).
1528?-1590.	Muziano (Girolamo).	1563?-1609.	Fr. Vanni (Il cavaliere).
1528-1612.	Baroccio (Federigo).	1569-1609.	Le Caravage (Michel-Ange Amerighi).
1530-1592.	<i>Passarotti (Bartolomeo).</i>	1569-1632.	Bonone (Carlo).
1530-1614.	Scarsella (Sigismondo).	1569-1633.	<i>Massari (Lucio).</i>
1532-1577.	<i>Samacchini (Orazio).</i>	1570?-1615.	Schidone (Bartolommeo).
1533?-1577.	Il Lorenzino (Sabattini).	1575-1642.	<i>Reni (Guido).</i>
1535-1576?	Allori (Alessandro).	1576-1662.	<i>Spada (Lionello).</i>
1537-1590.	Naldini (Gio-Battista).	1577-1660.	<i>Cavedone (Giacomo).</i>
1540-1605.	Brusasorce (F. Riccio).	1577-1668.	<i>Tiarini (Alessandro).</i>
1543?-1609.	Zuccaro (Federigo).	1578-1660.	<i>L'Albane.</i>
1546?-1612.	Il Poccetti (Bern. Barbatelli).	1580-?	<i>Sementi (Gio-Giacomo).</i>
1544-1628.	Palma le Jeune (Jacques).		
1546-1608.	Mazzola (Alessandro).		
1546?-1626?	Procaccino (Camillo).		
1548?-1592.	Le Bassan (Francesco da Ponte).		

LISTE SYNCHRONIQUE

1580-1654.	<i>Garbieri (Lorenzo).</i>	1588-1649.	<i>Gessi (Gio-Francesco).</i>
1580-1660.	<i>Savonanzi (Emilio).</i>	1590-1650.	<i>Varotari (Alessandro), Le</i>
1581-1644.	<i>Strozzi (Bernardo).</i>		<i>Padovanino.</i>
1581-1647.	<i>Lanfranco (Giovanni).</i>	1595-1662.	<i>Spisanelli (Vincenzo).</i>
1582-1641.	<i>Zampieri (Domenico), Le</i>	1597-1658.	<i>Gennari (Ercole).</i>
	<i>Dominiquin.</i>	1591-1666.	<i>Le Guerchin (Gio-Fran-</i>
1585-1625.	<i>Garaceni (Carlo).</i>		<i>cesco Barbieri).</i>

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DE LA VIE ET DES ŒUVRES DES CARRACHE

ANNÉES	LA VIE	LES ŒUVRES ¹
Avril 1555.	Naissance de Louis.	
15 août 1557.	Naissance d'Augustin.	
Novembre 1560.	Naissance d'Annibal.	
1578.	Retour de Louis à Bologne après son voyage d'études à Florence et à Parme.	Premiers tableaux d'Annibal. <i>Crucifnement</i> pour l'église Saint-Nicolas de Saint-Félix et un <i>Baptême du Christ</i> pour Saint-Grégoire.
23 mars 1578.	Entrée de Louis dans la corporation des peintres.	
1580.	Départ d'Annibal et séjour à Parme.	
1582		Augustin. Estampe de la <i>Crucifixion</i> , d'après Tintoret.
1583.	Naissance d'Antoine.	
1584.		Palais Fava. (Suite des <i>Argonautes</i> .)
1585.	Ouverture de l'Académie.	
1586.		Augustin. <i>Madone avec l'Enfant Jésus, saint Benoît, saint Jean-Baptiste</i> , etc. (Parme).
1587.		Annibal. <i>Portrait de Claudio Merullo</i> (Naples). <i>Assomption</i> (Dresde):
1588.		Annibal. <i>Madone avec saint Mathieu</i> (Dresde). <i>Madone avec saint Dominique, saint François d'Assise</i> , etc. (Bologne).

1. Ne sont citées ici que les œuvres dont la date est fixée par une inscription ou par un document.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

ANNÉES	LA VIE	LES ŒUVRES
1592		Achèvement de la salle Magnani.
1592.		Louis. Fresques pour le réfectoire de San Michele in Bosco. <i>La prédication de saint Jean</i> (Bologne).
1593.		Annibal. <i>Christ en croix</i> (Berlin). <i>Apparition de la Vierge à saint Luc</i> (Louvre).
1593.		Annibal. <i>La Vierge sur un piédestal avec Jésus et saint Jean</i> , etc. (Bologne). <i>La résurrection du Christ</i> (Louvre).
1593-1594.		Décorations du palais Sampieri.
1595.		Annibal. <i>Saint Roch</i> (Dresde).
Fin 1595.	Départ d'Annibal pour Rome.	
1596.		Peintures du Camerino du palais Farnèse.
1597.	Arrivée d'Augustin à Rome.	Commencement des travaux de la Galerie Farnèse.
1598.		Augustin. <i>Portrait de Carolina Guicciardini</i> (Berlin).
1600.	Départ d'Augustin pour Parme.	Le plafond de la Galerie Farnèse est terminé.
1602 (23 mars).	Mort d'Augustin.	
1603 (janvier).	Service funèbre d'Augustin à Bologne.	
1604-1605.		Louis. Cortile de San Michele in Bosco.
1608.		Louis. Les <i>Funérailles de la Vierge</i> et les <i>Apôtres au tombeau de la Vierge</i> (tableaux pour la cathédrale de Plaisance, aujourd'hui au musée de Parme.)
1609 (au printemps).	Départ d'Annibal pour Naples et retour à Rome.	
1609 (15 juillet).	Mort d'Annibal.	
1617 (juillet).	Passage d'Antoine à Bologne.	
1618 (printemps).	Mort d'Antoine.	
1619 (13 novembre).	Mort de Louis.	

ESSAI DE CATALOGUE
DES
ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

Abréviations : B., sur bois ; C., sur cuivre ; T., sur toile. Le premier chiffre indique la hauteur, le deuxième la largeur.

I. — ŒUVRES EXÉCUTÉES EN COMMUN

Bologne.

Palais Fava :

Fresques sur des sujets tirés de la légende des Argonautes et de l'Enéide.

Palais Magnani Guidotti (aujourd'hui Malvezzi-Campeggi),

Fresques sur des sujets relatifs à l'histoire de Rome.

Palais Marescalchi :

Manteaux de cheminées et plafonds. (Fresques.)

Palais Sampieri :

Plafonds et manteaux de cheminées (Fresques sur des sujets tirés de la légende d'Hercule).

Modène.

Galleria Estense :

Vénus ; Pluton (Tondi).

II. — ŒUVRES PARTICULIÈRES

ŒUVRES D'ANNIBAL CARRACHE

Italie.

Bologne.

Église San Martino. Sacristie :

Père Éternel (attribué aussi au Guide).

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

Pinacothèque royale :

La Vierge et l'enfant Jésus en gloire, avec saint Louis évêque, saint Alexis, saint Jean-Baptiste, saint François d'Assise, sainte Claire et sainte Catherine d'Alexandrie. T., $2,37 \times 1,73$.

La Vierge sur un piédestal avec Jésus et saint Jean enfant, saint Jean évangéliste et sainte Catherine d'Alexandrie (daté 1593). T., $2,90 \times 1,92$.

L'Assomption, T., $2,50 \times 1,74$.

L'Annonciation, T., en deux parties, chacune ayant $1,49 \times 0,73$.

Saint Maure opérant des miracles. T., $0,44 \times 0,60$.

Portrait de l'artiste. $0,50 \times 0,38$.

Ferrare.

Pinacothèque communale :

La Cène.

Florence.

Offices :

L'homme au singe.

Portrait de l'artiste. T., $0,71 \times 0,56$.

Une bacchante. T., $1,09 \times 1,39$.

Palais Pitti :

Jésus dans les nuages et plusieurs saints. T., $1,94 \times 1,94$.

Gênes.

Palais Durazzo Palavicini :

La Madeleine.

Lorette.

Palais apostolique :

La Nativité de Jésus-Christ.

Naples.

Musée national :

Sainte famille. T., $0,99 \times 0,78$.

Portrait (Claudio Merullo ou Erasme Viotti) (daté, 1587). T., $0,93 \times 0,67$.

Hercule au carrefour entre la vertu et la volupté. T., $1,67 \times 2,37$.

Renaud et Armide. T., $1,68 \times 2,38$.

Satire contre le Caravage. T., $1,02 \times 1,33$.

Vision de saint Eustache. T., $0,85 \times 1,13 \frac{1}{2}$.

Anges. T., $0,60 \times 1,43$.

Un jeune homme nu traversant un fleuve. T., $1,07 \times 0,94$.

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LÈS CARRACHE

Christ mort. T., 0,66 $\times$ 1,36.

Plus six copies d'après les fresques du Corrège à l'abside de Saint-Jean l'Évangéliste de Parme :

La Vierge couronnée.

Jésus couronnant la Vierge.

Saint Jean-Baptiste avec des anges.

Saint Jean évangéliste avec des anges.

Saint Maure.

Saint Benoît.

Anges faisant de la musique.

Autres anges faisant de la musique.

Réplique de la *Bacchante* des Offices.

Parme.

Galerie royale :

Déposition de croix. T., 2,38 $\times$ 3,74.

Portrait de l'artiste vu de face (buste). T., 0,20 $\times$ 0,24.

Copies de peintures du Corrège :

Tête d'ange. T., 0,26 $\times$ 0,29.

Saint Jean. T., 2,16 $\times$ 2,60.

Groupe d'anges. T., 1,22 $\times$ 1,72.

Groupe d'anges. T., 1,24 $\times$ 1,67.

Le Christ couronnant la Vierge. T., 2,32 $\times$ 3,13.

La Vierge couronnée. T., 2,20 $\times$ 3,13.

Saint Benoît. T., 0,61 $\times$ 0,75.

Saint Maure. T., 0,61 $\times$ 0,75.

Rome.

Eglise San Onofrio :

La Vierge et l'enfant Jésus. T., 1,50 $\times$ 2,50.

Eglise Santa Maria del Popolo :

L'Assomption.

Galerie Borghèse :

Le Nazaréen. T., 0,50 $\times$ 0,50.

La mise au tombeau. T., 1,23 $\times$ 1,68.

Galerie du Capitole :

Fresques représentant des épisodes de la légende de Psyché :

L'Amour répand des fleurs sur Psyché endormie. 3,60 $\times$ 2,04.

Il lui apporte le vase d'immortalité. 3,60 $\times$ 2,04.

Il la conduit devant Jupiter. 2,04 $\times$ 4,30.

Psyché cherche à retenir l'Amour qui s'envole. 5,90 $\times$ 5.

Attribuées à l'Albane par M. Venturi (Guide du Musée),

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

à Lanfranc et à Antoine Carrache (pour les putti) par Tietze,
art. cit. p. 177.

Galerie Colonna :

Portraits de quatre membres de la famille Perrachini. T., 1 × 1,30.
Le mangeur de fèves. T., 0,57 × 0,68.

Galerie Doria :

L'Assomption de la Vierge.

La fuite en Egypte.

L'adoration des Mages.

Le Christ porté au tombeau

La Pietà.

Visitation.

Lunettes, T., 1,15 × 2,50. La fuite en Egypte est seule
entièrement de la main d'Annibal. Les autres œuvres ont
été exécutées par le Dominiquin, l'Albane, sur les dessins
d'Annibal.

Palais Farnèse (Fresques) :

Camerino.

Plafond :

Hercule entre la vertu et le vice.

Hercule portant le globe du monde.

Le repos d'Hercule.

Lunettes :

Ulysse devant l'île des Sirènes.

Ulysse reçoit la coupe magique des mains de Circé.

Au-dessus des portes dans les lunettes :

Amphinomos et Anapos emportant leurs parents sur leurs épaules
pendant une éruption du Vésuve.

Persée vainqueur des Gorgones.

Galerie.

Plafond :

Marche triomphale de Bacchus et d'Ariane.

Le berger Pâris reçoit des mains de Mercure la pomme qu'il doit
offrir à la plus belle des trois déesses.

Hyacinthe changée en fleur par Apollon.

Polyphème essayant de charmer Galatée.

Pan offrant à Diane une toison de bélier.

Polyphème et Galatée.

Rapt de Ganymède.

Galatée (exécutée par Augustin).

Jupiter et Junon.

Enlèvement d'Erythée par Borée.

Apollon se vengeant de Marsyas.
Diane et Endymion.
Europe enlevée par Jupiter.
Orphée et Eurydice.
Enlèvement de Céphale par l'Aurore (exécuté par Augustin).
Anchise et Vénus.
Pan et l'Amour.
Salmacis et Hermaphrodite enlacés.
Hercule et Iole.
Syrinx poursuivie par Pan et métamorphosée en roseau.
Léandre et Héro.

(Pour les figures décoratives, v. p. 169.)

Galerie Rospigliosi :

Salmacis et Hermaphrodite.

(Attribué par Tietze, art. cit. p. 171, à Sisto Badalocchio.)

Turin.

Pinacothèque royale :

Le repentir de saint Pierre. T., 1,02 $\times$ 0,76.

Venise.

Collection Querini :

Saint Sébastien. T., 2,75 $\times$ 1,46.

Allemagne.

Augsbourg.

Galerie :

Saint Roch distribuant les aumônes. T., 2,11 $\times$ 4,4.

Berlin.

Kaiser Friedrich Museum :

Paysage romain. T., 0,80 $\times$ 1,43.

Christ en croix. T., 0,32 $\times$ 0,22.

Brunswick.

Musée :

Christ aux Oliviers. T., 4,2 $\times$ 5,2.

Pietà. C., 1,2 $\times$ 1,5.

Berger et bergère. T., 4,7 $\times$ 3,5.

Cassel.

Galerie royale :

Tobie soigne la cécité de son père. B., 0,53 $\times$ 0,66.

Darmstadt.

Musée :

Portrait du jeune Dominiquin.

Dresde.

Galerie royale :

Le Christ soutenu par les anges. T., 0,85 1/2 × 1,00.

Assomption (datée, 1587). T., 3,81 × 2,45.

Madone et saint Mathieu (datée, 1588).

Saint Roch distribuant des aumônes. T., 3,31 × 4,77.

Madone à l'hirondelle. T., 1,00 1/2 × 0,85.

Portrait d'un joueur de luth. T., 0,77 × 0,64.

Tête de Christ. T., 0,51 × 0,38.

Gotha.

Musée grand-ducal :

Christ avec la Samaritaine au puits. T., 0,39 × 0,31.

Hambourg.

Kunsthalle :

Portrait en buste de saint Jean-Baptiste

Saint Jean dans le désert.

Marie et l'enfant Jésus.

Collection Weber (dispersée en 1912) :

La vision de saint Roch. T., 2,33 × 1,59.

Munich.

Pinacothèque ancienne :

Le massacre des Innocents. T., 1,79 × 2,64.

Vénus avec deux amours. T., 1,27 × 1,63.

Portrait d'homme. T., 0,53 × 0,42.

Autriche-Hongrie.

Prague.

Rudolfinum :

Pietà. T., 1,38 × 1,18.

Galerie Hoschek von Mühlheim :

Le Christ et la Samaritaine. T., 0,78 × 0,64.

Vienne.

Musée impérial :

Vénus et Adonis. T., 2,16 × 2,46.

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

Portrait d'un jeune homme. T., 1,07 × 0,74.

Saint François d'Assise. T., 0,24 × 0,20.

Le Christ et la Samaritaine. T., 0,61 × 1,47.

Le prophète Isaïe, copie d'après Raphaël à Sant'Agostino de Rome.
T., 2,24 × 1,46.

Allégorie : Apollon avec des chaînes d'or aux mains et aux pieds.
A droite des amours aux yeux bandés dont l'un tire une flèche.
T., 0,28 × 0,38.

Pietà. T., 0,43 × 0,63.

Galerie Harrach :

Pietà.

Galerie Czernin :

La naissance du Christ.

Tête d'ange.

Espagne.

Barcelone.

Museum :

Fresques exécutées pour la chapelle de S. Diego à Saint-Jacques
des Espagnols à Rome et représentant des miracles de saint
Diego.

Deux grands tableaux : Guérison d'un aveugle et Changement
des pains en fleurs.

Deux lunettes : Apparition de saint Diego et Prédication de saint
Diego :

(Exécutées par l'Albane et Badalocchio sur les dessins
d'Annibal.)

Madrid.

Musée du Prado :

Satyre offrant à Vénus une coupe de vin. T., 0,21 × 0,31.

Vierge, Jésus et saint Jean. B., diamètre, 0,29.

Madeleine éplorée. B., 0,38 × 0,29.

Le désespoir du Christ. T., 0,48 × 0,55.

Assomption. T., 1,30 × 0,97.

Apothéose de saint François.

Apothéose de saint Jacques apôtre,

Apothéose de saint Laurent.

Médaillons de forme ovale peints à fresque, reportés sur
toile. Le premier est d'Annibal Carrache, les deux autres
de l'Albane sur les dessins d'Annibal. Dimensions des trois :
1,55 × 1,05.

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

Paysage avec cascade. T., 0,30 $\times$ 0,26.

Paysage de montagne. T., 1,19 $\times$ 1,68.

Paysage avec rivière. T., 1,12 $\times$ 1,49.

France.

Bordeaux.

Musée :

Neptune apaisant les flots. T., 1,46 $\times$ 1,14.

Chantilly.

Musée Condé :

Le sommeil de Vénus (attribué au Dominiquin par M. Tietze, art. cité, p. 164, mais d'après un dessin d'Annibal Carrache à l'Institut Staedel de Francfort-sur-le-Mein). T., 1,90 $\times$ 3,28.

Quatre tableaux représentant des amours portant des fleurs. T., 0,72 $\times$ 0,72.

La nuit. T., 1,28 $\times$ 1,55.

L'aurore. T., 1,19 $\times$ 1,59.

Le martyr de saint Etienne. B., 0,55 $\times$ 0,40.

Fontainebleau.

Palais :

Paysage. T., 0,80 $\times$ 1,14.

Montpellier.

Musée Fabre :

Le crucifiement de saint Pierre. C., forme ronde, diamètre 0,26.

Pietà. T., 1,34 $\times$ 0,94.

Saint Sébastien. T., 0,26 $\times$ 0,19.

Tête de sainte Marie-Madeleine. T., 0,51 $\times$ 0,41.

Paysage d'automne. T., 0,73 $\times$ 0,60.

Portrait d'homme. T., 0,48 $\times$ 0,38.

Marseille.

Musée de Longchamp :

Une noce de village. T., 1,44 $\times$ 2,54.

David tenant la tête du géant Goliath. T., 0,93 $\times$ 1,50.

Paris.

Musée du Louvre :

La Vierge aux cerises. T., 0,20 $\times$ 0,97.

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

Sommeil de l'enfant Jésus, dit le Silence du Carrache. T., 0,38
× 0,47.

(Peut-être peint par le Dominiquin.)

La Vierge apparaissant à saint Luc et à sainte Catherine. T., 4,01
× 2,26 (datée 1592).

Prédication de saint Jean-Baptiste. T., 0,40 × 0,52.

Le Christ mort sur les genoux de la Vierge. T., 2,77 × 1,89.

(Attribué au Dominiquin par M. Tietze, art. cit., p. 165.)

Le Christ au tombeau. T., 0,43 × 0,31.

La résurrection du Christ (datée, 1593). T., 2,17 × 1,60.

Le martyr de saint Etienne. T. collée sur bois, 0,50 × 0,67.

Le martyr de saint Etienne. T., 0,40 × 0,53.

Hercule enfant étouffant les serpents. T., 0,17 × 0,14.

Diane découvrant la grossesse de Calisto. T., 1,61 × 2,05.

Concert sur l'eau. T., 0,40 × 0,52.

La pêche. T., 1,36 × 2,53.

La chasse. T., 1,36 × 2,53.

Paysage avec deux voyageurs. B., 0,30 × 0,37.

Rouen.

Musée :

Saint François d'Assise en extase.

Toulouse.

Musée :

Apparition de Notre-Dame de Lorette à saint Jean l'évangéliste, à
saint Barthélemy et à saint Jacques le Majeur. T., 2,47 × 1,67.

Iles-Britanniques.

Cambridge.

Fitzwilliam Museum :

Saint Roch et l'Ange.

Castle Howard.

Les trois Maries.

Dulwich College

Ensevelissement du Christ. T., 0,45 × 0,35.

La Vierge, le Christ enfant et saint Jean. B., 3,04 × 2,34.

Londres.

National Gallery :

Domine, quo vadis. B., 0,76 × 0,52 1/2.

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

Saint Jean au désert. T., 1,64 $\times$ 0,93.

Paysage avec figures. T., 0,94 $\times$ 1,34,

Paysage avec figures. T., 1,03 $\times$ 1,34.

Herminie au milieu des bergers. T., 1,47 $\times$ 2,13.

Silène cueillant des raisins. B., 0,53 $\times$ 0,88.

Tentation de saint Antoine dans le désert. C., 0,48 $\times$ 0,33.

Suzanne et les deux vieillards. T., 1,42 $\times$ 1,08.

Bridgewater House :

Saint Jean enfant reposant au milieu d'un paysage.

Saint François adorant l'enfant Jésus.

Saint Jean montrant du doigt le Messie qui approche dans le lointain.

Diane et Calisto.

Paysage très boisé, avec, comme sujet, Pan poursuivant Syrinx.

(Le paysage serait de Paul Bril.)

Danaé.

(D'après M. Tietze, art. cité p. 166, elle aurait été peinte par le Dominiquin, mais d'après un dessin d'Annibal Carrache.)

La prière de saint Grégoire.

(D'après M. Tietze, art. cité, p. 161, ce tableau aurait été peint par le Dominiquin, mais d'après un dessin d'Annibal Carrache.)

Cobham Hall. Collection Darnley :

La toilette de Vénus.

Stafford House :

La fuite en Egypte.

Windsor.

Sainte Famille, dite Le Silence. C., 0,65 $\times$ 0,47.

Russie.

Saint-Petersbourg.

Musée de l'Ermitage :

La Sainte Famille. T., 0,57 $\times$ 0,43.

Le repos en Egypte. T. ronde, diam. 0,84.

La descente de croix. T., 1,55 $\times$ 2,01.

Les Saintes femmes au tombeau du Seigneur. T., 1,21 $\times$ 1,45.

L'apparition du Christ ressuscité aux Saintes femmes. T., 0,88 $\times$ 1,09.

Jeune fille endormie (Vénus). B., 0,23 $\times$ 0,35.

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

Paysage sombre. T., 1,19 $\times$ 1,73.
Portrait d'Annibal Carrache. B., 0,43 $\times$ 0,3.
Saint Jean-Baptiste. T., 1,02 $\times$ 0,91.
La Sainte Famille (attribution). C., 0,37 $\times$ 0,29.
Saint Charles Borromée. T., 1,53 $\times$ 1,24.
La descente de croix. Fer, 0,35 $\times$ 0,45.

Suisse.

Bâle.

Musée :

Le sommeil image de la mort.

ŒUVRES D'AUGUSTIN CARRACHE

Italie.

Bologne.

Eglise San Giacomo Maggiore.

Figures sur les murs latéraux et à la voûte d'une chapelle.

Pinacothèque royale :

La communion de saint Jérôme. T., 3,49 $\times$ 2,69.

L'Assomption. T., 3,30 $\times$ 1,98.

Enée fuyant et portant son père Anchise. T., 0,39 $\times$ 0,50.

La naissance du Christ. B., 0,48 $\times$ 0,36.

Collection Aldrovandi :

Portrait du naturaliste Aldrovandi. T.,

Florence.

Palais Pitti :

Paysage. T., 0,39 $\times$ 0,50.

Forlì.

Pinacothèque :

Saint François.

Gênes.

Palais Balbi Senarega :

Sainte Madeleine.

Parme.

Palais du Jardin :

Galatée et les Argonautes.

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

Scène mythologique.

Amours forgeant des armes.

(Peintures au plafond d'une chambre.)

Galerie royale :

Madone avec l'enfant Jésus, saint Benoît, saint Jean-Baptiste et les saintes Cécile et Marguerite (daté, 1586). T., 1,53 × 1,20.

Madone assise sur le sol avec l'enfant Jésus sur le genou droit et le petit saint Jean. Lunette à fresque, 0,73 × 1,53.

Andromède liée au rocher. B., 0,15 × 0,21.

Portrait d'Alexandre Tassoni. T. collée sur bois, 0,40 × 0,30.

Naples.

Musée national :

Portrait d'Orazio Bassano, dit della Viola. T., 0,93 × 0,65.

Sainte Famille avec sainte Marguerite. T., 0,47 × 0,35.

Deux jeunes gens qui rient. T., 0,33 × 0,45.

Rome.

Galerie Colonna :

Portrait du cardinal Pompeo Colonna. T., 1,50 × 1,10.

Palais Farnèse :

Galatée.

L'Aurore enlevant Céphale.

Allemagne.

Berlin.

Kaiser Friedrich Museum :

Portrait de Caroline Guicciardini (daté, 1598). T., 0,95 × 0,76.

Oldenbourg.

Galerie grand-ducale :

Mort de saint François.

Autriche.

Vienne.

Musée impérial :

Saint François d'Assise. T., 2,08 × 1,39.

Galerie Czernin :

Saint Dominique.

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

Espagne.

Madrid.

Musée du Prado :

Saint François d'Assise. T., $2 \times 1,47$.

France.

Chantilly.

Musée Condé :

L'ange Gabriel entouré de chérubins. T., $2,49 \times 2,12$.

Lyon.

Portrait d'un chanoine de Bologne. T., $1,27 \times 0,94$.

Montpellier.

Musée Fabre :

Descente de croix. T., $0,26 \times 0,30$.

Nancy.

Musée :

Apparition du Christ. T., $2,85 \times 1,85$.

Iles Britanniques.

Cambridge.

Fitzwilliam Museum :

Apparition du Christ à la Madeleine.

Vénus châtiant Cupidon.

Dulwich College.

La mort de saint François. T., $0,63 \times 0,52$

Londres.

Stafford House :

Le Martyre de Saint Barthélemy.

ŒUVRES DE LOUIS CARRACHE

Italie.

Bologne.

Eglises : Corpus domini :

Apparition de Jésus-Christ à la Vierge et aux patriarches des
Limbes.

Les Apôtres au tombeau de la Vierge.

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

San Domenico :

Peintures à la chapelle du Rosaire relatives aux quinze mystères,
exécutées en collaboration avec Calvart, Cesi et Guido-
Reni.

San Giacomo maggiore :

Saint Roch malade consolé par un ange.

San Girolamo (Certosa) :

Christ. Fresque.

San Martino :

Saint Jérôme.

San Paolo :

Le Paradis.

San Pietro :

Sacristie. Voûte de la pièce contiguë à celle du chapitre :

Saint Pierre pleure avec la Vierge la mort du Christ.

Chapelle principale :

L'Annonciation. (Lunette, fresque.)

San Michele in Bosco (auj. Istituto ortopedico) :

Cloître :

Peintures de L. Carrache et de ses élèves, relatives à saint Benoît
et à sainte Cécile (aujourd'hui ruinées).

Pinacothèque royale :

Vierge assise sur un trône, entourée de saint Dominique, de saint
François d'Assise, de sainte Marie-Madeleine et de sainte
Claire (daté, 1588). T., 2,79 × 1,81.

La Transfiguration. T., 4,33 × 2,63.

Le Christ avec deux de ses disciples invite saint Mathieu à le suivre.
T., 4,14 × 2,63.

La naissance de saint Jean-Baptiste. T., 4,20 × 2,53.

La prédication de saint Jean dans le désert (daté, 1592). T., 2,71
× 1,68.

La conversion de saint Paul. T., 2,78 × 1,70.

La Madone en gloire avec saint François et saint Jérôme. T., 2,20
× 1,46.

La flagellation du Christ. T., 2,14 × 1,35.

Jésus couronné d'épines. T., 2,14 × 1,35.

La rencontre de saint Dominique et de saint François d'Assise
avec saint Ange. T., 1,56 × 1,16.

Le supplice de saint Ange. T., 1,56 × 1,16.

Le songe de saint Joseph. B., 0,44 × 0,31.

Saint Roch. Papier, 2,72 × 1,53.

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

Cento.

Galerie :

Le mariage de la Vierge.

Fano.

Cathédrale :

Saint Fortunat.

Vierge avec deux saints.

Gênes.

Palazzo Rosso :

L'Annonciation.

Modène.

Galleria Estense :

L'Assomption.

Parme.

Galerie royale :

Les apôtres portent sur les épaules le cercueil de la Madone. T.,
6,65 $\times$ 3,45.

Les apôtres se pressent autour du tombeau de la Vierge, s'étonnant
de le trouver vide. T., 6,65 $\times$ 3,43.

Plaisance.

Cathédrale :

Fresques à l'entrée du chœur.

Rome.

Galerie Borghèse :

L'extase de sainte Catherine de Sienne. T., 1,01 $\times$ 0,57.

Galerie du Capitole :

La Vierge et l'enfant Jésus.

Galerie Corsini :

Martyre de saint Barthélemy. T., 0,83 $\times$ 1,11.

Galerie Doria :

Saint Sébastien. T., 1,50 $\times$ 1.

Turin.

Pinacothèque royale :

Tête de Christ. T., 0,48 $\times$ 0,38.

Allemagne.

Augsbourg.

Galerie :

Portrait d'un jeune homme. C., 0,50 $\times$ 0,36.

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

Brunswick.

Musée :

Vulcain forge des armes pour Enée (esquisse). 0,39 $\times$ 0,34.

Le massacre des Innocents (esquisse). 0,13 1/2 $\times$ 0,18.

Cassel.

Musée :

Etude de tête d'homme (attribution). T., 0,50 $\times$ 0,38.

Darmstadt.

Musée :

Marie enseignant à lire à l'enfant Jésus.

Saint François à qui un ange montre les signes du crucifiement.

Dresde.

Musée royal :

Le repos pendant la fuite en Egypte. T., 0,72 1/2 $\times$ 0,50.

Hanovre.

Les pèlerins d'Emmaüs.

Munich.

Pinacothèque ancienne :

Vision de saint François d'Assise. T., 1,46 $\times$ 1,11.

Stuttgart.

Musée royal :

Les vanités terrestres.

La fuite en Egypte.

Saint Jean-Baptiste.

La délivrance d'Andromède.

Autriche-Hongrie.

Vienne.

Musée impérial :

Vénus et l'amour. T., 1,29 $\times$ 1,84.

Galerie Harrach :

Saint François d'Assise.

Sainte Catherine en prison.

Galerie Czernin :

Christ devant Pilate.

Espagne.

Madrid.

Musée du Prado :

Christ couronné d'épines. 0,50 $\times$ 0,67.

Etats-Unis.

Boston.

Museum of fine arts :
Sainte Famille.

France.

Avignon.

Musée Calvet :
Sainte Famille. T., 0,87 $\times$ 1,07.
Jésus-Christ pleuré par les anges. T., 0,90 $\times$ 1,11.

Chantilly.

Musée Condé :
Portrait d'homme. T., 1,32 $\times$ 0,97.

Fontainebleau.

Palais :
La Nativité de Jésus-Christ. C., 0,37 $\times$ 0,51.

Lyon.

Le baptême de Jésus. T., 1,35 $\times$ 2,09.

Montpellier.

Musée Fabre :
Le Christ au jardin des Oliviers. B., 0,17 $\times$ 0,13.
Une Sainte Famille (attribution). C., 0,21 $\times$ 0,16
Vierge et Saints (attribution). T., 0,50 $\times$ 0,39.

Nantes.

Musée :
Le Christ mort et descendu de la croix. T., 0,96 $\times$ 1,35.
Tête de Christ couronné d'épines. 0,34 $\times$ 0,30.
Absalon pendu par les cheveux. 0,71 $\times$ 0,95.
La Justice divine foudroyant le crime. 0,74 $\times$ 0,41.
Jésus en croix. 0,40 $\times$ 0,30.
Saint Roch. 0,44 $\times$ 0,34.

Paris.

Louvre :
La Vierge et l'enfant Jésus. Médaillon, t. sur bois, 0,92 de diam.
La Vierge apparaissant à saint Hyacinthe. T., 5,75 $\times$ 2,23.

CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE

Rennes.

Musée :

Martyres de saint Pierre et de saint Paul. 2,89 × 2,05.

Tête de saint Philippe. 0,61 × 0,52.

Tours.

Musée :

Saint François d'Assise en méditation. 0,60 × 0,49.

Iles-Britanniques.

Cambridge.

Fitzwilliam Museum :

Le Christ et un ange apparaissant à la Vierge.

Dulwich College.

Saint Pierre et saint François. T., 2,74 × 2,13.

Un franciscain en prières. C., 0,32 ×

Hampton Court Palace.

Cléopâtre se faisant piquer par un aspic. T., 0,93 × 0,69.

Londres.

Bridgewater collection :

Le mariage de sainte Catherine en présence de saint Jérôme.

(Copie du tableau du Corrège.)

Le mariage de sainte Catherine. (Copie du tableau du Corrège.)

Le songe de sainte Catherine.

Pietà.

Mort du Christ, assisté des Maries et de saint Jean.

Grosvenor house :

Sainte Famille.

Stafford house :

Sainte Famille.

Russie.

Saint-Petersbourg.

Ermitage :

La Sainte Famille au palmier. T., 0,42 × 0,30.

Sainte Famille avec sainte Barbe et saint Laurent. C., 0,43 × 0,33.

Portement de croix. T., 0,97 × 0,78.

Mise au tombeau. T., 1,91 × 1,58.

Saint Sébastien. C., 0,28 × 0,22.

BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

Il nous paraît utile de donner quelques indications sur ce que l'on est convenu d'appeler les sources de notre étude. Nous avons pu reconstituer l'existence et l'œuvre des Carrache et des peintres bolognais, d'une part avec les documents qui émanent d'eux, de l'autre au moyen des renseignements fournis par les historiographes qui les ont connus, eux ou leurs élèves.

La majeure partie des documents nous a été fournie par le précieux recueil des *Lettere pittoriche* de Bottari (7 vol., 1^{re} éd., Rome, 1757, autre édit. Milan 1822, sous le titre : *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*). Elles contiennent, particulièrement au sujet des Carrache, des pièces tout à fait intéressantes.

La correspondance de l'envoyé de Modène à Rome, non publiée et conservée aux archives de Modène, nous est utile pour la fin de la vie d'Annibal Carrache.

Pour les autres indications, nous les devons aux écrivains du xvii^e siècle. Le premier en date est Baglione (*Vite de' pittori, scultori et architetti et...* Rome, 1642). Il était bien informé. Peintre lui-même, il avait vécu à Rome et connu la plupart des artistes dont il parle. Comme l'indique le titre complet de son livre, il nous montre l'activité qui régna à Rome depuis l'avènement de Grégoire XIII jusqu'à l'époque d'Urbain VIII, de 1573 à 1642. Son ouvrage est essentiel. Il résume tout ce qui a été fait sous chacun des papes qui ont régné entre ces deux dates. Il consacre aux artistes même les plus infimes une notice courte, mais précise. Mais dans cette sorte d'encyclopédie, il est naturellement obligé d'être bref, il doit se restreindre et il ne s'occupe de chaque personnage que dans la mesure où il contribua à l'embellissement de la ville éternelle. C'est le cas pour Annibal et pour Augustin Carrache.

Dans la *Carta del navigar pittoresco* (Venise, 1640) de Boschini, en

dialecte vénitien, l'auteur fait à diverses reprises l'éloge des Carrache, mais les précisions manquent.

Le *Microcosmo della pittura* par Scannelli da Forlì (Cesena 1657) a une autre valeur. Cet ouvrage qui tient à la fois du traité esthétique et du guide artistique nous donne sur les ouvrages de Louis Carrache et de ses cousins d'utiles détails.

C'est ensuite Félibien, qui ne nous apprend rien que nous ne sachions par les historiographes italiens, mais qui confirme certains détails que nous tenons d'eux. Ses *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres* ont paru à Paris de 1666 à 1688. Félibien connaissait bien l'Italie : « Il est vray, dit-il, dans sa préface, que j'ay eu cet avantage de connoistre les plus excellens peintres de nos jours et qu'ayant demeuré quelques années en Italie, ce fut là que je m'efforçay d'acquérir autant qu'il me fut possible encore plus de lumière de cet art que celle que j'en avais déjà ». Il avait en effet accompagné à Rome le marquis de Fontenay, ambassadeur du Roi, sous le pontificat d'Innocent X (1644-1655). Il avait approché Lanfranc, Pierre de Cortone et enfin N. Poussin. Il avait pu recueillir sur les Carrache des anecdotes et des traits intéressants.

Le nom de Poussin vient d'être prononcé. Dans la correspondance de ce peintre on s'attendrait à voir souvent cité Annibal Carrache, avec qui il a de si grandes affinités. Il n'y est fait allusion que très rarement.

Bellori, dont les *Vite* ont été édités à Rome en 1642, est un type de bibliothécaire et d'antiquaire. C'est lui que la reine Christine de Suède choisit comme conservateur de ses collections. Lui-même avait réuni un grand nombre d'antiques qui, après sa mort, furent achetés par l'électeur de Brandebourg. C'est un homme de cabinet qui s'est formé un goût en art par l'étude et par la fréquentation d'artistes tels que Poussin. Il a une méthode sûre : dans l'avis au lecteur, il expose ses idées sur la manière dont on doit écrire les biographies de ce genre. Un choix sévère est de rigueur. Trop souvent de semblables ouvrages sont remplis par des *Vies* sans intérêt ou qui abondent en détails oiseux¹. Il s'occupe des artistes qui ont vécu depuis la réforme des Carrache. Il en a connu plusieurs, sur les autres il a des informations sûres.

Les livres dont nous venons de parler n'ont pas été écrits par des Bolonais et ne sont pas consacrés à des artistes de cette ville. Aussi ne peut-on leur demander le caractère spécial de la *Felsina pittrice* (1^{re} éd. 1678), l'ouvrage fondamental sur cette école. Nous croyons

1. P. 5 et 6, éd. de 1731.

utile de retracer d'abord la physionomie de son auteur, ce qui nous est facile grâce à la notice du chanoine Crespi qui ajouta un supplément à la *Felsina*¹.

Carlo Cesare, fils du comte Galeazzo Malvasia, naquit le 18 décembre 1616. On peut dire que son existence eut l'étude pour objet unique. Dès son enfance, il composait des poésies. Tout jeune encore, les innombrables académies que possédait Bologne à cette époque se disputaient l'honneur de le compter parmi leurs membres. Il donna sa préférence aux *Gelati* dont il fut *principe*.

Cependant il étudiait la philosophie et le droit avec un succès égal. La théologie lui valut également des triomphes.

Il fit à cette époque de sa vie un séjour à Rome où certains personages, les cardinaux Spada et Ginetti le prirent en affection. Ses discours et ses dissertations obtinrent le plus grand succès aux académies des *Umoristi* et des *Fantastici*.

Il entra dans les ordres à la suite d'une maladie et, en 1662, on lui donna le canonicat auquel il devait renoncer en 1681. Chanoine, agrégé au collège de théologie, Malvasia eut en outre une chaire de droit. Il enseigna avec une telle autorité que les universités de Padoue et de Pavie lui firent des offres superbes qu'il n'accepta pas, aimant trop sa ville pour la quitter.

Malvasia s'occupait aussi d'astronomie, de mathématiques. Il étudiait l'architecture, le dessin, la peinture qu'il pratiquait avec habileté, se plaisant à décorer sa maison et celles de ses amis.

Il fréquentait les ateliers et on lui reconnaissait une certaine compétence, puisque, malgré ses titres austères de chanoine et de professeur de droit, il fut l'un des directeurs d'une académie d'après le modèle vivant, l'*Accademia degli Ottenebrati del disegno e del nudo*. Cette école, fondée par Tiarini, l'Albane, le Guerchin et Sirani, était installée au palais Ghislieri et elle compta jusqu'à 70 élèves dont Malvasia s'occupait avec soin.

C'est en 1678 qu'il publia la *Felsina pittrice*. Malvasia avait eu un précurseur dans la personne de Gio. Antonio Bumaldi qui en 1641 avait donné un ouvrage en latin : *Minervalia Bonon. civium anademata, seu bibliotheca bononiensis cui accessit antiquorum pictorum et sculptorum Bonon. brevis catalogus*. Mais, comme le titre l'indique, c'était plutôt une sorte de répertoire avec des notices courtes et sèches dont plusieurs sont reproduites dans le livre de Malvasia.

La *Felsina pittrice* fut dédiée à Louis XIV à qui les Malvasia n'é-

1. Cette notice figure dans l'édition de la *Felsina* publiée en 1841, que l'on doit consulter à cause des notes qu'elle contient, dues à Zannotti, et aussi des opuscules parus au sujet du livre de Malvasia.

taient pas inconnus. Un cousin de l'écrivain, Cornelio, avait commandé en Italie l'armée française à la place de François I^{er}, duc de Modène. Louis XIV adressa à l'auteur son portrait, mais le courrier qui l'apportait fut dévalisé en chemin. Le roi, ayant su le fait, fit don à Malvasia d'un nouveau portrait enrichi de diamants. Malvasia, sa vie durant, conserva précieusement ce cadeau et il le légua à une communauté religieuse sous la condition expresse de ne point s'en défaire.

En 1686, sous le pseudonyme d'*Ascoso* qu'il portait à l'académie des Gelati, Malvasia fit paraître un petit livre : *Le pitture di Bologna che rendono il passaggio disingannato ed istruito dell' ascoso academico gelato*. C'est un guide artistique de Bologne, le plus ancien qu'on connaisse. Son succès fut grand et sa vogue persista plus d'un siècle, si l'on en juge par les éditions successives.

Dans les dernières années de sa vie, Malvasia prépara des notices qui devaient accompagner des estampes d'un jeune graveur, Giacomo Giovannini, d'après les fresques de Louis Carrache et de ses disciples à San Michele in Bosco. Le livre ne parut qu'un an après la mort de l'écrivain. En même temps Malvasia consacrait ses soins à un recueil d'épigraphie, les *Marmora felsinea* (Bologne, 1690).

Il mourut le 10 mars 1693, à l'âge de soixante-dix-sept ans. On l'ensevelit à l'église de San Giacomo Maggiore. Ainsi se termina une existence tout entière consacrée au travail et à l'enseignement, digne de la ville où elle s'écoula, de Bologne *mater studiorum*.

Malvasia en représente l'esprit moins délié et moins agile que celui des Florentins, plus lourd, mais sérieux et persévérant, avide de connaître et d'étudier, rachetant d'ailleurs son caractère parfois pédant par une certaine bonne humeur et un commerce agréable. A un point de vue plus général, il incarne aussi le savant du *Seicento* de l'époque du classicisme. L'homme de cabinet, plongé dans ses in-folios et ne sortant pas des salles de cours, a remplacé l'humaniste de la Renaissance chez qui la science se faisait aisée et fleurie.

Telle est l'impression que nous laisse Malvasia. Un tel homme devait donner un livre utile, abondant en renseignements, mais monotone, pesant et sans agrément. Nous sommes loin de Vasari, de ses biographies parfois mensongères, mais charmantes.

L'ouvrage de Malvasia — il en donne le plan dans sa préface — est divisé en quatre parties : la première comprend les origines plutôt imaginées que réelles de l'école de Bologne. La seconde est consacrée au Francia et à ses contemporains. La troisième traite des Carrache et la quatrième de leurs élèves.

Malvasia ne montre aucun talent ni dans la composition, ni pour le style. Il entasse maladroitement les matériaux souvent précieux qu'il

a à sa disposition. Tout est mélangé et se suit sans ordre. Le style est lourd et épais, les phrases sont interminables. Comme le dit fort bien Bottari : « Egli ha suo merito, ma con quel suo stile fa venire il dolor di testa ¹. »

Mais ce qui est pire que son style, c'est la forme d'esprit de Malvasia. Personne ne posséda jamais moins l'impartialité et le calme nécessaires à un bon historien. Son amour pour sa ville natale prime tout chez lui. Son enthousiasme se manifeste d'une façon excessive. Ce sentiment domine ses jugements. Malvasia n'hésite pas au besoin à altérer la vérité. Il est guidé par l'esprit de clocher le plus puéril qui se puisse imaginer. Il veut démontrer que Bologne a été aussi anciennement et aussi bien douée au point de vue de l'art que les autres cités mieux partagées. Florence est surtout l'objet de sa jalousie. Vasari et son contemporain Baldinucci sont en butte aux attaques de Malvasia. Il rabaisse systématiquement les peintres qui ne sont pas bolonais et surtout Raphaël. N'a-t-il pas été jusqu'à appeler dédaigneusement ce peintre *il boccalajo urbinato*, le potier d'Urbin ? Les premiers exemplaires de la Felsina portaient une pareille dénomination, mais Malvasia comprit qu'il se couvrirait de ridicule et il la fit supprimer.

Mais où ce travers de Malvasia se montre encore mieux, c'est lorsqu'il s'agit de peintres bolonais qui ont quitté leur ville natale pour enrichir d'autres cités de leur talent. Il ne leur pardonne pas, et c'est pour ce motif qu'il a pris en haine Annibal Carrache. Il le diminue en toute occasion et, au besoin, il invente. Le plus beau de ses contes est celui du voyage de Louis Carrache que le cardinal Farnèse, mécontent de l'ouvrage d'Annibal, aurait fait venir à Rome. En quinze jours, Louis aurait corrigé les peintures de la Galerie à la grande satisfaction du cardinal, car Louis Carrache est pour Malvasia le type du fidèle bolonais.

Le ridicule de pareilles fables n'a pas échappé aux contemporains. En 1703 un prêtre espagnol, chanoine de Valence, dom Vincenzo Vittoria, fit paraître en italien un opuscule : *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice* où Malvasia est critiqué avec une certaine dureté.

Il convient donc de se servir de Malvasia avec une prudence extrême. Sauf cette restriction, exception faite des pages où il défigure la vérité avec heureusement assez de maladresse pour qu'on s'en aperçoive, nul ouvrage n'est plus utile, ni plus complet pour l'étude de l'école bolonaise.

1. *Raccolta*, t. VII, p. 116.

BIBLIOGRAPHIE

C'est trois ans après l'apparition de la *Felsina pittrice* que fut commencée la publication des *Notizie* de Baldinucci (1^{re} édit. 1681-1728). Filippo Baldinucci, né en 1624, mort le 1^{er} janvier 1696, après des débuts comme peintre, se consacra à l'histoire de l'art. Il fut chargé par le cardinal Léopold de Médicis de classer les dessins de son cabinet. Ces notices, qui embrassent toutes les écoles italiennes jusqu'à 1670, composées par un florentin, n'apportent aucune indication nouvelle sur les Bolognais. Baldinucci au besoin se sert des travaux de ses prédécesseurs : ainsi il emprunte à Bellori la notice sur Augustin Carrache.

Le xviii^e siècle, outre les travaux de Crespi qui continua la *Felsina* : *Vite dei pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice* (Rome 1769) vit paraître les ouvrages de Geo. Pietro Cavazzoni-Zannotti, le secrétaire de l'académie Clémentine, qui publia une histoire de cette académie (Bologne 1739) et une étude sur le cloître de San Michele in Bosco (Bologne 1776). C'est à la fin du siècle que parut la *Storia pittorica* de Lanzi, où le chapitre sur les peintres bolognais mérite d'être lu.

Parmi les études qu'a apportées le xix^e siècle il faut citer les travaux du marquis Bolognini-Amorini, principalement les *Vite dei pittori ed artisti bolognesi* (Bologne, 1843). Cet auteur a écrit aussi plusieurs notices sur les artistes du xvii^e siècle, dont une sur le Guide. Pour les ouvrages plus récents, la France tient une faible place avec deux articles de M. de Navenne (*Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1895, 1^{er} mars 1900) relatifs au palais Farnèse et un autre plus général de M. Marcel Reymond (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1910) sur l'école bolognaise. Nous devons citer surtout deux études allemandes : l'une de Janitschek, *Die Malerschule von Bologna*, dans *Kunst und Künstler* de Dohme (Leipzig, 1879), où notamment le rôle des Carrache est examiné et jugé avec une rare pénétration ; l'autre (qui a les proportions d'un volume), de Tietze, dans l'*Annuaire des musées de Vienne* (1906) : *Annibale Carracis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatt*. C'est ce que l'on possède à l'heure actuelle de plus important sur les œuvres exécutées à Rome par Annibal Carrache et même sur les travaux antérieurs de ce peintre en collaboration avec son frère et son cousin.

Il est nécessaire qu'en France les Bolognais et les Carrache intéressent les écrivains d'art. Car il y a chez nous, plus qu'ailleurs, de l'ingratitude à ignorer ou à mépriser ces artistes comme on le fait aujourd'hui. Ne sont-ils pas en effet les ancêtres de nos peintres du xvii^e siècle ?

I. — OUVRAGES GÉNÉRAUX

A. Histoires, études, biographies, traités d'esthétique.

- VASARI (G.). *Vite*, 1^{re} éd., Florence, 1550, 3 vol. in-4°. Edition Milanese, Florence, 1878-1885, 9 vol. in-8°.
- LOMAZZO (G.). *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Milan, 1585, in-8°.
- ARMENINI (G.-B.) DA FAENZA. *De' veri precetti della pittura libri tre*, Ravenna, 1587, in-4°.
- LOMAZZO. *Idea del tempio della pittura*, Milan, 1590, in-8°.
- ZUCCARO (Fr.). *Idea de' pittori, scultori e architetti*, Turin, 1607, petit in-f°.
- BOSCHINI (M.). *La carta del navegar pittoresco...*, Venise, 1640, petit in-4°.
- BAGLIONE (G.). *Vite de' pittori, scultori, architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1573 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*, Rome, 1642, in-8°. Autres éditions : Rome, 1649; Naples, 1733, 1739, 1743, in-4°.
- SCANNELLI (Fr.) DA FORLÌ. *Il microcosmo della pittura ovvero trattato diviso in due libri*, Cesena, 1657, petit in-4°.
- FÉLIBIEN DES AVAUX (A.). *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666-1688, 2 vol. in-4°.
- BELLORI (G. P.). *Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Rome, 1672, in-4°. Autres éditions : Rome, 1728, in-4°; Pise, 1821, 3 vol. in-8°.
- SCARAMUCCIA (Luigi). *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate*, Pavie, 1674, in-4°.
- BALDINUCCI (F.). *Notizie de' professori di disegno da Cimabue in quà*, Florence, 1681-1728, 6 vol. in-4°. Autres éditions : Florence, 1767-1774, 2 vol. petit in-4°; Turin, 1768-1817, 5 vol. in-4°; Florence, 1845-1847, 5 vol. in-8°.
- ORLANDI (P.-Pellegrino). *Abecedario pittorico*, Bologne, 1704, petit in-4°. Autres éditions : Bologne, 1719, in-4°; Florence, 1729, in-4°.
- RAMDOHR (W. B.). *Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom*, Leipzig, 1787, 3 vol. in-8°.
- LANDON (C. P.). *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles*, Paris, 1803-25, 25 vol. in-4°.
- LANZI (Luigi). *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1789, 3 vol. in-8°. (Traduction française, Paris, 1825, 5 vol. in-8°).
- BARTSCH (J. A. B. von). *Le peintre-graveur*, Vienne, 1818, 21 vol. in-8°.
- TICOZZI (S.). *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, etc...*, Milan, 1830-1833, 4 in-8°.
- RANKE (L.). *Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im 16. und 17. Jahrhundert*. Berlin, 1834-36, 3 vol. gr. in-8°.
- CANTU (C.). *Histoire des Italiens*, trad. fr., t. IX, Paris, 1861, in-8°.
- WOERMANN et WOLTMANN. *Geschichte der Malerei*. Leipzig, 1879-1888, 3 vol. in-4° (t. III paru en 1888).
- DEJOB (C.). *De l'influence du Concile de Trente sur les beaux-arts*, Paris, 1884, in-8°.
- EBE (Gustav). *Die Spätrenaissance*, Berlin, 1886, 2 vol. in-4°.
- GURLITT (C.). *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, 1887, in-8°.

BIBLIOGRAPHIE

- WÖLFFLIN. *Renaissance und Barock*, München, 1887 (2^e éd., 1907), gr. in-8°.
- ROLLAND (Romain). *Cur ars picturae apud Italos XVI saeculi deciderit*, thèse latine, Paris, 1895, in-8°.
- ROLLAND (Romain). La décadence de la peinture italienne, *Revue de Paris*, 1^{er} janvier 1896.
- ESCHER (K.). *Barock und Klassizismus. Studien zur Geschichte der Architektur Roms*, Leipzig, 1900, in-8°.
- BURCKHARDT (J.). *Der Cicerone*, 2^e partie, 8^e éd. par Bode, Leipzig, 1901, 3 vol. in-16 (trad. par Gérard sur la 5^e édition allemande, Paris, 1892, in-16).
- SCHMERBER. *Betrachtungen über die italienische Malerei im 17 Jahrhundert*, Strasbourg, 1906, in-4°.
- BERENSON. *The North Italian painters of the Renaissance*, Londres, 1907, in-8°.
- RIEGL (A.). *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vienne, 1908, gr. in-8°.
- WEIBEL (W.). *Jesuitismus und Barockskulptur in Rom*, Strasbourg, 1909, in-4°.
- REYMOND (M.). *L'architecture italienne du XVI^e siècle dans l'Histoire de l'art d'A. Michel*, t. IV, 1^{re} partie, Paris, 1909, in-4°.
- REYMOND (M.). *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, 1912, in-16.

B. Recueils de documents.

- BOTTARI. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Rome, 1754, in-8°.
- BOTTARI (G. G.). *Lettere pittoriche*, 7 vol., Rome, 1757-73. Autre édition, Milan, 1822-25, 8 vol. in-8°, sous le titre : *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* (trad. française par Jay, sous le titre de *Recueil de lettres sur la peinture*, Paris, 1817, in-8°).
- GUALANDI (M. A.). *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, Bologne, 1840, in-8°.
- CAMPORI (G.). *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi, Catalogo storico corredato di documenti inediti per S. Campori*, Modène, 1855, in-8°.
- BERTOLOTI. *Artisti lombardi a Roma*, Milan, 1881, 2 vol. in-12.
- BERTOLOTI. *Artisti bolognesi, etc...*, in *Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologne, 1885, in-8°.
- GUHL. *Künstlerbriefe*, Berlin, 1881, in-8°.
- MALAGUZZI-VALERI (Fr.). *Nuovi documenti (Archivio storico dell'arte)*, Rome, 1894.

II. — OUVRAGES CONCERNANT BOLOGNE ET LES ARTISTES BOLONAIS

A. Ouvrages sur Bologne.

- GALEOTTI. *Trattato degli uomini illustri di Bologna*, Ferrare, 1590, in-4°.
- BOMBACI (G.). *Historie memorabili della città di Bologna*, Bologne, 1666, in-4°.
- ASCOSO (pseudonyme de MALVASIA). *Le pitture di Bologna che rendono il passeggero disingannato ed istruito dell'ascoso academico gelato*,

- Bologne, 1686, in-16. (Autres éditions Bologne : 1704, 1706, 1732, 1755, 1766, 1782 et 1792, in-16)
- MALVASIA (C. C.). *Il clauastro di S. Michele in Bosco di Bologna*, Bologne, 1694, in-fº. (Gravures de Giovannini.)
- ZANOTTI (G.-P. Cavazzoni). *Storia dell'accademia clementina di Bologna*, 1739, 2 vol. in-4º.
- ***. *Informazione alli forestieri delle cose più notabili della città e stato di Bologna*, Bologne, 1773, in-16.
- ZANOTTI (G.-P. Cavazzoni). *Il clauastro di S. Michele in Bosco di Bologna...*, Bologne, 1776, in-fº.
- MALVASIA (C.-C.). *Pitture, sculture ed architetture delle chiese, palazzi di Bologna*, Bologne, 1792, in-12.
- MALVASIA (C.-C.). *Pitture, sculture ed architetture delle chiese luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna*, Bologne, 1792, in-12.
- GATTI. *Descrizione delle più rare cose di Bologna*, Bologne, 1803, in-8º.
- MAGAZZARI (G.). *Raccolta de' più scelti ornati sparsi per la città di Bologna*, Bologne, 1827-1829.
- ***. *Catalogo regionato delle edizioni delle guidà della città di Bologna nel « Guida del Forestiere »*, Bologne, 1835.
- MONARI. *Storia di Bologna*, Bologne, 1862.
- MALAGUZZI-VALERI (F.). *La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco*, Bologne, 1895, in-8º.
- RUBBIANI (A.). *Il convento olivetano di S. Michele in Bosco sopra Bologna, Archivio storico dell'arte*, 2º série, anno I (1895).
- GATTI (A.). *San Michele in Bosco di Bologna*, Bologne, 1896, in-8º.
- GATTI (A.). *Notizie storiche intorno alla R. Accademia di belle arti in Bologna*, Bologne, 1896, in-8º.
- WEBER. *Berühmte Kunststätten*, Bologna, Bielefeld, 1902, in-8º.
- RICCI (C.). *Guida di Bologna*, Bologne, s. d. (après 1903), in-16.
- GUADAGNINI (R.). *Pinacoteca di Bologna, Catalogo dei quadri*, Bologne, 1907, in-16.
- BOUCHAUD (P. DE). *Bologne* (Collection des Villes d'art célèbres), Paris, 1909, in-8º.
- BARUFFI (A.). *Bologna. Guida artistica e storica della città e dei dintorni*, Bologne, 1910, in-16.

B. Ouvrages sur les peintres bolonais.

- BUMALDI (Gio.-Ant.). *Minervalia Bonon. Civium anademata seu bibliotheca Bononiensis, cui accessit antiquorum pictorum et sculptorum Bonon. brevis catalogus*, Bologne, 1641, in-16.
- MALVASIA (C.-C.). *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi*, Bologne, 1678, 2 vol. in-4º. (Autre édition : Bologne, 1841, 2 vol. in-8º).
- VITTORIA (V.). *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice...*, Rome, 1703, in-8º.
- ZANOTTI (G.-P. Cavazzoni). *Lettere familiari scritte ad un amico in difesa dello Conte Carlo Cesare Malvasia*, Bologne, 1705, in-8º.
- CHAMBERLAINE. *Original designs of the most celebrated masters of the bolognese... schools in his Majesty's collection*, Londres, 1812, in-fº.
- BOLOGNINI-AMORINI. *Vite dei pittori ed artisti Bolognesi*, Bologne, 1843.
- ***. *Manuale pittorico felsineo ovvero repertorio nominativo dei pittori bolognesi*, Bologne, 1859, in-8º.

BIBLIOGRAPHIE

- BLANC (Charles). *Histoire des peintres...*, Ecole bolonaise, Paris, 1874, in-4°.
- JANITSCHKE (H.). Die Malerschule von Bologna, dans DOHME, *Kunst und Künstler*, Leipzig, 1879, in-4°, t. II, p. 3.
- VENTURI (A.). Amico Aspertini, *Archivio storico dell'arte*, t. IV, p. 250 (1891).
- JACOBSEN. I seguaci del Francia e del Costa, dans l'*Arte*, t. VIII, p. 81 (1905).
- SERRA (Luigi). *Domenico Zampieri, detto il Domenichino*, Rome, 1909, in-4°.
- BÖHN (M. von). *Guido Reni*, Bielefeld, 1909, in-8°.
- REYMOND (Marcel). La peinture bolonaise, *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} janvier 1910.
- MARANGONI (M.). La scuola bolognese alla mostra del ritratto italiano a Firenze, dans l'*Arte*, 1^{er} juin 1911.

C. Ouvrages concernant spécialement Tibaldi ou à consulter uniquement à son sujet.

- MAZZOLARI (Le P. I.). *Le reali grandezze dell'Escuriale di Spagna, descritte dal R. P. D. Ilario Mazzolari*, Bologne, 1648, petit in-f°.
- SANTOS (Le P. Fr. de los). *Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial unica maravilla del mundo*, Madrid, 1687, petit in-f°.
- BASSI (Martino). Dispareri tra Martino Bassi e Pellegrino Pellegrini sopra alcune opere nel duomo di Milano, dans l'ouvrage : *Dispareri in materia d'architettura e prospettiva* di Martino Bassi, Milan, 1771, in-4°.
- FRÉDÉRIC. *Le arti italiane in Ispagna, ossia storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le Castiglie*, Rome, 1825, in-4° (éd. française, Rome, 1825), in-4°.
- ZANOTTI (G.-P.). *Pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò dell'Abbate esistenti nell'Istituto di Bologna*, Venise, 1786, in-f°.

D. Ouvrages concernant spécialement les Carrache ou à consulter uniquement à leur sujet.

- FABERIO. Orazione funebre stampata in morte di Agostin Carracci (1602), dans Malvasia, *Felsina*, t. I, p. 201.
- MORELLO (Benedetto). *Il funerale di Agostin Caraccio fatto in Bologna, sua patria dagl'Incaminati academici del disegno...*, Bologne, 1603, in-4°.
- TITI (F.). *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura ed architettura nelle chiese di Roma*, Rome, 1675, in-8°.
- TAILLASSON. *Observations sur quelques grands peintres*, Paris, 1807, in-8°.
- PRUNETTI. *Descrizione storico-critico-mitologica delle celebri pitture esistenti nei reali palazzi Farnese e Farnesina in Roma*, Rome, 1816.
- BELVISI. *Elogio storico del pittore Lodovico Carracci*, Bologne, 1825, in-8°.
- MELCHIORRI (G.). Article sur les fresques de la chapelle des Espagnols, dans l'*Ape italiana*, 1835.
- ROSINI. *I tre Carracci e la loro scuola*, Pise, 1847, in-8°.
- VENTURI (A.). *La R. Galleria estense in Modena*, Rome, 1883, in-4°.
- LALANNE (L.). *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, par M. de Chantelou, Paris, 1885, in-4°.

- MALAGUZZI-VALERI (Fr.). Annibale Carracci e il suo quadro di San Luca, *Archivio storico dell'arte*, 1892.
- NAVENNE (F. DE). Les origines du palais Farnèse, *Revue des Deux-Mondes*, 15 septembre 1895.
- GRUYER. *La peinture au château de Chantilly, Ecoles étrangères*, Paris, 1896, in-4°.
- NAVENNE (F. DE). Annibale Carrache et le cardinal Odoardo Farnèse, *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} mars 1900.
- TIETZE (H.). Annibale Carracci's Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatte, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Band XXVI, Vienne, 1906, in-f°.
- BOURDON et Laurent VIBERT. Ecole française de Rome, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XXIX^e année, fasc. I-IV, janvier-juillet 1909. — *Le palais Farnèse d'après l'inventaire de 1653*, Paris, 1909.
- VENTURI (A.). I Carracci e la loro scuola, dans *La Vita italiana del Seicento*, Milan, 1910, in-16.
- RINALDIS (A. DE). *Guida del museo nazionale di Napoli*, Parte seconda, Pinacoteca, Naples, 1911, in-16.
- LEMONNIER (H.). A propos des Carrache et de l'art italien au XVII^e siècle, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1911, et *L'Art moderne*. Paris, 1912, in-16.

E. Recueils de gravures d'après les Carrache.

a. D'APRÈS LES DESSINS DES CARRACHE

- GUILLAIN (S.). *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nelle hore di recreatione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Giulino, parigino*, Rome, 1646, petit in-f°.

Autres éditions sous le titre de :

- GIULINI (Simone). *Le arti di Bologna disegnate da Annibale Carracci ed intagliate da Simone Giulini*, Rome, 1740 et 1776, in-f°.
- MITELLI (G.-M.). *Di Bologna l'arti per via d'Annibal Carracci, disegnate, intagliate.... da Gioseffe M^{re} Mitelli*, Rome, s. d., petit in-f°.
- ***. *Le livre de portraicture d'Ann. Carrache*, à Paris, chez de Poilly, à l'image Saint-Benoist, s. d., petit in-f° obl.
- ***. *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano cavata dallo studio e disegni de' Carracci novamente data alle stampe*, s. l. n. d., petit in-f°.

b. D'APRÈS LES ENSEMBLES DÉCORATIFS EXÉCUTÉS A BOLOGNE :

PALAIS FAVA, PALAIS MAGNANI²

- MITELLI (G.-M.). *L'Enea vagante, pitture de' Carracci nel palazzo Fava, intagliate e dedicate al Ser. principe de' Medici da Giuseppe M. Metelli*, Rome, 1683, in-f° obl.
- CHATILLON, etc. *Pitture de Carracci nel palazzo Magnani in Bologna e intagliate da Châtillon, Le Pautre, Mignard et Boulanger* (d'après les dessins de Fr. Tortebat), Paris, 1659., in-f°.
- BONAVERI (D.). *Le famose dipenture della Sala Magnani*, s. l., 1704 in-f°.

BIBLIOGRAPHIE

- FRULLI et CENESTRELLI. *Il fregio della Sala Magnani disegnato e pubblicato in litografia da Frulli e Cenestrelli*, Bologne, 1835, in-f° obl.
- PISARRI (C.). *Raccolta de'cammini che si ritrovano in varie case nobili di Bologna dipinti da Lodovico, d'Annibale et d'Agostino Carracci, delineate ed incisi da Carlantonio Pisarri*, s. l. n. d., in-f°.

c. D'APRÈS LE PALAIS FARNÈSE (CAMERINO ET GALERIE)

- AQUILA (P.). *Galeriae Farnesianae icones Romæ in ædibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio..... a Petro Aquila delineatæ incisæ*, Rome, 1673, in-f° obl.
- AQUILA (P.). *Imagines farnesiani cubiculi cum ipsarum monochromatibus et ornamentis, Romæ in ædibus sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio æternitati pictæ, e Petro Aquila delineatæ incisæ*, Rome, 1674, in-f° obl.
- BELLY (J.). *Gravures d'après le palais Farnèse*.
- LE FÉBURE. *Galerie Farnèse*, gravée par Le Fébure, éditée par le Blond, peintre du Roi, et dédiée à l'illustre monsieur Le Brun. In-f°.
- CESIO (C.). *Galeria nel palazzo Farnese in Roma..... dipinta da Annibale Carracci, intagliata da Carlo Cesio, Romæ Fr. Collignon formis s. a.; ædium Farnesiarum tabulæ depictæ a Carolo Cesio aeri insculptæ atque a Lucio Philarchæo explicationibus illustratæ*, Rome, 1753, in-f°.
- Autre édition, Rome, s. d.
- PANINI (Fr.), TESCO (Lod.) et VOLPATO. Série d'après la galerie Farnèse (sans titre), Rome 1777, in-f°.

d. D'APRÈS LA CHAPELLE DES ESPAGNOLS

- GUILLAIN (Simon). *Vita di San Diego dipinta nella cappella di S. Giacomo de'Spagnuoli in Roma da Annibale Carracci, delineata ed intagliata da Simone Guillain, stampata da Francesco Collignon*, Rome, 1646, in-f°.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Abréviations : a., architecte ; p., peintre ; sc., sculpteur.

A

- Aaron*, statue par Francheville, 38.
Abbate (Nicolò dell'), p., 55, 62, 84-86, 104 et n. 6, 108, 123 et n. 2.
Académie des Carrache, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 147, 148, 194.
 — della Crusca, 119.
 — Desiderosi, 122, 146, 165.
 — florentine du dessin, 11, 13, 41, 152.
 — de' Gelati, 120, 194.
 — Incamminati, 122, 193 et n. 3.
 — romaine du dessin, 152.
 — de Saint-Luc, 152, 213.
Achilleni, 193 et n. 2.
Achillini (Claudio), 120.
Adam, par Michel-Ange, 70.
Adam et Eve, tableau idéal conçu par Lomazzo, 120.
Adoration des Bergers, par le Dominiquin, 201.
Adoration des Rois mages, par Ann. ou L. Carrache, 127 ; par L. Carrache, 223 ; par le Dominiquin, 200 ; par B. Peruzzi, 94 ; gravée par Aug. Carrache, 94.
Adrien X, 2.
Agucchi ou *Agocchia* (Monsignor G.-B.), 162, 169, 170, 201, 212, 213 et n. 2.
Agocchia (Cardinal Girolamo), 162.
Aigle dévore le foie de Prométhée (*Un*), par Tibaldi, 75.
Albane (L'), p., 8, 199-201, 208, 209, 230, 235-239, 240, 242-244, 247, 248.
Alberghetti, 30.
Albertinelli, 56.
Albini (A.), 219.
Aldobrandini (Famille), 149, 154, 200.
 — (Cardinal Pierre), 154.
 — (Villa), v. Rome.
Aldovrandi, 120.
Alessi (Galeazzo), arch., 19, 25.
Alfani (Les), p., 42.
Allégorie de l'éternité, gr. d'Augustin Carrache, 198.
Allemagne, 37.
Alleotti, 28.
Allori (Alessandro), 42, 46.
Altée (*Légende d'*), par Tibaldi, 75.
Altemps (Cardinal), 26.
Ameto, 8.
Aminta, 4, 5, 8, 9.
Ammanati (Bartolomeo), arch. et sc., 11, 18, 29, 34, 140.
Amours des Dieux, par Augustin Carrache, 183.
Amours jouant avec divers accessoires, par le Dominiquin, 232.
Amphinomus (*Légende d'*), par Ann. Carrache, 162.
Anapus (*Légende d'*), par Ann. Carrache, 162.
Anchise et Vénus, par Ann. Carrache, 171, 186.
Ancône, 19, 71, 73.
 — Chambre d'or, 72.
 — Chapelle du Calame, 73.
 — Eglises : Saint-Augustin, 71 ; Saint-Ciriacque, 72 ; Saint-Dominique, 72.
 — Loge des marchands, 72.
 — Palais Feretti, 72.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Andrea (Il caporale), 97.
 Andreani (Andrea), gr., 195.
Andromède, par le Cavalier d'Arpin, 155.
 — gr. par Aug. Carrache, 198.
 — *attachée au rocher*, par le Dominiquin, 172, 177, 183.
Ange gardien (L'), par le Dominiquin, 232.
 Angleterre, 152.
 Anguissola (Sœurs), p., Sofonisba ; Elena ; Minerva ; Lucia ; Europa ; Anna-Maria, 47.
 Anne d'Autriche, reine d'Espagne, 78.
Annonciation. Bas-relief de la cathédrale de Milan, 76.
 — par L. Carrache, 224.
 — par le Guide, au Quirinal, 241 et au Vatican, 242.
Antichità dell' alma città di Roma, par Palladio, 15.
 — *di Roma raccolte brevemente*, par Palladio, 15.
Antiope, par le Corrège, 43.
Antiquités, par Palladio, 15.
 Anvers, 35, 103.
 Apennin (L'), 134.
Apennin ou Jupiter pluvieux, par Jean de Bologne, 36.
Apollon, par J. de Bologne, 38.
 — (*Sujets tirés de la légende d'*), par le Dominiquin, 232.
 — *du Belvédère*, 52, n. 1.
 — *écorchant Marsyas*, par Ann. Carrache, 172, 177 ; par le Dominiquin, 203.
 — *enlevant Hyacinthe*, par Ann. Carrache, 172.
 — *et Daphné*, par l'Albane, 237 ; par Aug. Carrache, 237.
 — *Neptune et Laomédon élevant les murs de Troie*, par le Dominiquin, 203.
 — *sur son char*, par l'Albane, 236 ; par le Dominiquin, 232.
 — *surveille les troupeaux d'Admète*, par le Dominiquin, 203.
 — *tue Coronide*, par le Dominiquin, 203.
 — *tue le serpent Python*, par le Dominiquin, 203.

Apollon tue les Cyclopes, par le Dominiquin, 203.
Apôtres au tombeau de Marie (Les), par L. Carrache, 218, 221.
Apparition de la Vierge à saint Nil, par le Dominiquin, 202.
 — *du Christ*, par l'Albane, 208 ; par L. Carrache, 218.
 Aquila (Pietro), 160, n. 3.
Arcadie (L'), de Sannazar, 8.
Architecture (L'), par Jean de Bologne, 36.
 — de Palladio, 15.
 Arétin (L'), 5.
Arétin d'Augustin Carrache (L'). 183.
 Arezzo, 38.
Argonautes (Légende des), peinte au Palais Fava, 108-112.
Arion sur le Dauphin, par Ann. Carrache, 172.
 Arioste (L'), 5, 6, 206.
 Aristote, 9.
 Armailhacq (Mgr d'), 63, n. 7.
 Armide, 7, 8.
 Arpin (Le Cavalier d'), p., 145, 153, 154, 236, 242.
 Arras (Gilles d'), sc., 32, 151.
 — (Nicolas d'), sc., 32, 151.
Arti di Bologna (Le), par Annibal Carrache, 137, 247.
Arts libéraux (Les), par Tibaldi, 81.
Ascension, par le Guide, 241.
 — *de la Madeleine*, par le Dominiquin, 233.
 — *de saint Dominique*, par le Guide, 242.
 Asinari, 5.
 Aspertini (Amico), p., 53, 56, 57, 67.
 — (Guido), p., 53.
 Aspetti (Tiziano), sc., 30.
Assomption, par l'Albane, 200, 237.
 — par Ann. Carrache, 125 (Bologne) ; 232 (G. Doria), 125 (Dresde), 190 et 237 (Sainte-Marie-du-Peuple).
 — par Augustin Carrache, 191.
 — par le Dominiquin, 233.
 — par le Guide, 242, 243, 246.
Attila présentant son hommage à saint Benoît, par L. Carrache, 219, 220.
 Augusta (Cardinal d'), 71.

- Aurore (L')*, par l'Albane, 236.
— par le Guide, 241, 244, 246, 247.
— *enlevant Céphale*, par Ann. Carrache, 171, 177, 179, 198.

B

- Bacchante (La)*, par Annibal Carrache, 132, 183, 228.
Badalocchio (Sisto), p., 201, 247.
Baglione, 62, 89, 104 n. 1-4, 144 n. 1-6, 149 n. 1 et 2, 150 n. 1-5, 151 n. 1, 152 n. 1-4, 153 et n. 1-3, 154, 156 et n. 1, 158 et n. 1, 233 n. 1.
— (Cesare), p., 107.
Bagnacavallo (Le), p., 55-57, 72, 74, 84, 92, 101, 120, 132, 133, 222.
Baldinucci, 56, 147 et n. 1, 4, 5, 224.
Banchi (Pietro de'), 19.
Bandinelli, sc., 29, 31, 33-35.
Baptême (Le) de Clovis, par Tibaldi, 64, 71.
— *du Christ*, par Ann. Carrache, 96 ; par Fontana, 61, 69 n. 1.
Barbaro (Daniel), 15.
Barberini (Cardinal Maffeo), 242.
Barcelone (Musée de), 209.
Baroccio (Frédéric) ou Le Baroque, p., 39, 42-46, 50, 99, 104, 139, 227.
Baronius (Cardinal), 241.
Bartsch (A. von), 83 et n. 1, 195 et n. 1-5, 196 et n. 1-6, 197.
Bassan (Les), p., 44, 49, 133.
— (François), 49.
— (Jacques), 49, 100.
— (Jean-Baptiste), 49.
— (Jérôme), 49.
— (Léandre), 49.
Bassano di Sutri (Château de), 202, 231, 236 ; Camerino, 202.
Bassi (Martino), a., 76.
Becker, 236.
Begarelli, sc., 29.
Belatta (Girolamo), p., 102 n. 2.
Bellini (Jean), p., 52.
Bellori, 89, 122 n. 1 et 2, 136 et n. 2, 156 n. 1, 158 et n. 2, 159 et n. 1 et 3, 4, 6, 160 n. 3, 170 et n. 1, 171 et n. 1, 172 et n. 1, 177 et n. 1 et 3, 191 et n. 1, 192 et n. 1 et 2, 193 n. 2, 202, 204 et n. 3, 205 et n. 1 et 2, 208 et n. 1 et 2, 209 et n. 2.
Belly (Jacques), gr., 160 n. 3.
Bergers d'Arcadie (Les), par Poussin, 201.
Berlin, 135, 240.
— Kaiser Friedrich Museum, 135, 138, 240.
Bernin (Le), a. et sc., 33, 165 et n. 1, 204 et n. 5.
Bezovara, 85.
Boateri (Jacopo), p., 54.
Boccace, 8.
Boehn (Max von), 239, 241.
Boiardo (Comte de), 85.
Bologne, 1, 18, 19, 47, 48, 51, 52, 55, 56, 57, 59-64, 65 n. 2, 72-76, 82, 83, 85, 86, 91, 92 n. 1, 3-4, 93-95, 99, 100-106, 120, 125, 131, 134, 137, 143, 145-148, 161, 165, 168, 182, 184, 186, 193 et n. 3, 195, 196, 199, 205, 217, 222, 223, 227, 228, 233, 240, 242, 243.
— Académie des Carrache, v. Académie ; Clémentine, 85 n. 1.
— Archevêché, 84.
— Collèges : d'Espagne, 103 ; Montalto, 218.
— Couvents : des Pères du Latran, 83 et n. 5 ; San Michele in Bosco, 54, 56, 62 et n. 5, 72, 75, 84, 126, 131, 199, 218 et n. 2, 219 221, 240.
— Eglises : des Capucins, 103 ; — Corpus Domini, 218 ; — de l'Hôpital de la mort, 193 ; — S. Bartolomeo, chap. Gessi, 126 ; — S. Bartolomeo di Reno, 223 ; — Saint-Dominique, 116, 131, 243 ; — Saint-François, chap. Zambecari, 222 ; — S. Giacomo, 56, 61, 64, 68, 82 ; chap. Corello, 56 ; chap. Poggi, 61, 64, 69, 73, 80, 116, 124, 164 ; — S. Gio in Monte, 83 et n. 5 ; — Saint-Grégoire, 96 ; — Sainte-Madeleine, 225 ; — de la Madone-de-Galliera, 108 ; — Saint-Nicolas-de-Saint-Félix, 96 ; — S. Petronio, 21, 22, 55, 83 ; — S. Pietro (cathédrale), 103, 222, 224 ; — S. Raimondo, 116 ; — Saint-Roch, 95.
— Fontaine du Neptune, 35, 83.
— Musée, 72, 83 n. 5, 84, 105, 125, 126 et n. 1, 5, 222, 242, 243.
— Palais : Bentivoglio, 94 ; — Bero, 74 ; — Bevilacqua, 75 ; — Bonfiglioli, 147 ; — Fava, 74, 102, 108-114, 127,

INDEX ALPHABÉTIQUE

140, 199; — Leoni, 85; — Lignoni, 85; — Magnani, 127-130, 166, 238; — Marchesini, 86, 108; — Marescalchi, 75, 131; — Montecuccoli, 85; — Paselli, 75; — Poggi, 64, 68, 80, 82, 84-86, 107, 123, 124, 130, 166-168, 181, 202, 232; — Palais-Public, 145, 199, 240; — Sampieri, 130-131, 140, 164; — Torfanini, 85 n. 2.
— Portique des Pères servites, 85.
— Université, 85.
Bologne (Jean de), sc., 30, 35-38, 83, 195.
Bolognini (Famille), 103.
Bonconti (Giovampaolo), p., 148 et n. 3.
Bonelli (A.), p., 219.
Borghese (Ippolito), p., 47.
Borghèse (Cardinal Scipion Caffarelli), 240-242.
Borghini, 59.
Borgia (César), 3.
Borromée (Saint Charles), 2, 70, 73, 76.
— (*Episodes de la vie de saint Charles*), par Antoine Carrache, 223.
Bottari, 11, 62 n. 1, 65 n. 3, 97, 162 n. 1, 212 n. 1, 2, 3, 224.
Botticelli, p., 11.
Bouillon (Godefroy de), 7.
Boulanger, gr., 128 n. 1.
Bourdon, 160 n. 3.
Bourreau (Le) donnant à Salomé la tête de saint Jean, par Tibaldi, 78.
Bramante, a., 15, 77, 78.
Bresciano (Prospero), sc., 31, 150 et n. 1.
Bril (Paul), p., 135, 241, 243.
Brizio (Francesco), p., 147 et n. 6, 219.
Bronzino, p., 42.
Bryan, 94.
Bumaldi, 63.
Buoncompagni (Cardinal), 103, 143.
Buontalenti (Bernardo), a., 18, 19, 21, 25, 28, 36.
Burckhardt (J.), 34, 77, 222 et n. 1.

C

Cadore, 133.
Caliari (Benedetto), p., 49.
— (Carlo), p., 49.

Caliari (Gabriele), p., 49.
— (Paolo), v. Véronèse.
Calvart (Denis), p., 61, 96, 99, 103-107, 116, 121, 148, 239, 244.
Cambiaso (Luca), p., 30, 48, 78-80.
— (Orazio), p., 79.
Cambrai, 38.
Camilli, 5.
Campagna (Girolamo), sc., 20, 30.
Campana (Tomasso), p., 219, 242.
Campi (famille), p., 47.
Campori, 147 n. 1 et 4.
Cananéenne prosternée devant le Christ, 159.
Canonisation de saint François de Paule, par le Cavalier d'Arpin, 154.
Capello (Bianca), 3, 36.
Caprara (Comte), 233.
Caprarola (Château de), 16, 145.
Carabajal (Luis de), p., 79.
Caravage (Le), p., 82, 136, 155-158, 164, 201, 214, 228, 233, 234, 240, 241, 246.
— (Polidore de), p., 95, 112, 114.
Caravaggio, 156.
Cardi da Cigoli (Lodovico), p., 46, 241, 242.
Carlone (Les), p., 30.
Carlos (Infant), 98-99.
Carpi (Lionello da), p., 56.
Carrache (Les), p., 1, 36, 39, 43, 45, 49, 51, 52 n. 1, 57, 60, 61, 63, 64, 72, 74, 75, 82, 86, 87, 89, 96, 99, 100-102, 104, 105, 107, 112, 114, 116-133, 135-140, 143, 145, 148, 162, 187, 193, 194, 196, 203, 215, 225-237, 239, 241, 243, 244, 247, 248.
— (Annibal), p., 5, 8, 46, 66, 89, 92-102, 107-109, 111, 112, 114, 117, 118, 121, 125, 127-131, 133-137, 140, 143-148, 150, 151, 153-170, 172-190, 194-196, 198-202, 204-215, 217, 223-225, 227-233, 235, 236, 238-241, 245, 248.
— (Antoine), père d'Annibal et d'Augustin, 92, 108.
— (Antoine), p., fils d'Augustin, 126, 190, 213, 223, 224, 242.
— (Augustin), p., 12, 57, 58, 61, 66, 83, 89, 92-95, 97, 99-102, 107, 108, 111, 114, 115, 117, 118, 121-123, 126-128, 130, 131, 133, 134, 135 n. 2, 136, 138 n. 1, 139 n. 2, 143-146, 148, 151,

153, 178, 179, 182, 183, 189-199, 201, 217, 223, 225, 229 et n. 1, 230, 231, 235, 240, 248.
 — (Franceschino), p., 224.
 — (Louis), p., 56, 57, 61, 89-93, 95, 97, 98, 101, 105, 108, 111, 112, 114, 115, 117, 121, 127, 128, 130, 131, 134, 143, 144, 146, 147, 179, 182, 193, 194-196, 199, 201, 204, 217-226, 231, 234, 235, 238, 240, 243.
 — (Vincenzo), p., 89.
 Casignola (Giacomo), sc., 31.
 — (Tommaso), sc., 31.
 Castello (Bernardo), p., 48.
 — dit le Bergamasque (Giambattista), a., 19, 25, 48.
 Castle Howard, 211.
 Castro (G. di), 204.
 Cattaneo (Danese), sc., 30.
 Cavedone (G.), p., 99, 219, 242.
 Celio (Gasparo), p., 192.
 Cellini (Benvenuto), sc., 29, 184.
 Cenci (*Béatrice*), par l'Albane ou le Guide, 236.
 Cène (*La*), par Louis Carrache, 126.
 Cento, 218; musée, 218.
 Cesi (Bartolommeo), p., 104 n. 6, 107, 112.
 Cesio (Carlo), 160 n. 3.
 Chantilly, 200, 210.
 — Musée Condé, 200.
 Chasse de Diane (*La*), par le Dominiquin, 233, 234.
 Châtillon, gr., 128 n. 1.
 Chiodarolo (Gio-Maria), p., 54-57.
 Christ agonisant, par Tibaldi, 72.
 — aux enfers, par Bronzino, 42.
 — couronné d'épines, par Ann. Carrache, 213.
 — de Caprarola, par Ann. Carrache, 197.
 — en croix bénissant saint Nil, par le Dominiquin, 202.
 — et la Samaritaine, par Ann. Carrache, 135, 211, 212, 228, 229.
 — trônant parmi les Anges, par Ann. Carrache, 139 n. 4, 140, 160.
 Chute de Phaëton (*La*), par l'Albane, 202, 236; par Tibaldi, 68.
 Cignani, p., 191.
 Cinzio (Gerald), 5.
 Cioli (Valerio), sc., 34.

Circé, 7.
 Circignani, v. Pomarancio (*Le*).
 Circoncision (*La*), par le Bagnacavallo, 56; par le Baroche, 44; par Annibal ou Louis Carrache, 127.
 Città di Castello (Giovanni di), a., 17.
 Civitali (Matteo), sc., 30.
 Clément VIII, 17, 149, 154, 199, 240, 242.
 — (Tombeau des parents de), 32, 150, 151.
 Clementi (Prospero), sc., 30.
 Clèves (tombeau du duc de), 32, 33, 151.
 Clorinde, 7.
 Combat de l'Amour avec Pan, par Ann. Carrache, 172; par Aug. Carrache, 191.
 — d'Apollon avec le serpent Python, tragédie, par Luca Marenzio, 10.
 — entre Persée et Phinée, par le Dominiquin, 172.
 — d'Hercule avec un dragon, par Ann. Carrache, 172.
 Combats d'Hercule (*Les*), par Tibaldi, 73.
 Comédie dell'arte (*Le*), 5.
 Concert d'Anges, par le Guide, 241, 245.
 Construction de l'abbaye de Grotta-ferrata (*La*), par le Dominiquin, 202.
 Conte (Giacomino del), p., 63.
 — (Jacopo del), p., 46.
 Conti, sc., 30.
 — (Guglielmo), a., 218.
 Contre-Réforme (*La*), 2-5, 11-12, 15, 21, 36, 39, 40, 45, 50, 68, 70, 73, 77, 80, 139, 140, 144, 226, 227, 246.
 Cordieri (Nicolo), sc., 151.
 Cornaro (*Portrait de Catherine*), par Titien, 70.
 Corrège (*Le*), p., 41-43, 57, 86, 91, 95, 98, 100, 101, 104, 120, 123 n. 2, 125, 129, 133, 138, 147, 163, 181, 182, 192, 198, 204, 218, 221 et n. 2, 222, 226, 248.
 Cort (Cornelis), gr., 94, 95, 101, 133.
 Cortoni (Domenico), a., 20.
 Cosme I^{er}, 33, 37, 38.
 Costa (Lorenzo), p., 52 n. 2.
 Couronnement de Marie (*Le*), par le Guide, 239.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Coxie, p., 95.
 Coypel, p., 147.
 Crémone, 47.
 Cremonini da Cento (Battista), p., 96, 106, 107.
Crépuscule (Le), par l'Albane, 236.
 Crescenzi (Gio-Battista), p. et a., 213.
 Crespi, 65 n. 1.
 Croce (Baldassare). p., 104, 144 et n. 4.
Crucifiement, par Ann. Carrache, 96 ; par Ann. Carrache et Inn. Tacconi, 199.
 — *de saint Pierre*, par le Guide, 240.
 Cungi (Battista), p., 84.
Cyparis prend la forme d'un cyprès, par le Dominiquin, 203.

D

Dalmatie, 136.
 Damas, 222.
Danaé, par le Titien, 99.
 Danti (Egnazio), a., 15.
 — (Vincenzo), sc., 29, 34.
Daphné changée en laurier, par le Dominiquin, 203.
 Dauphin (Olivier), gr., 127.
David, par le Dominiquin, 233.
Décollation de saint Jean-Baptiste, par V. Danti, 34 ; par P. Tibaldi, 71.
Découverte de la faute de Calisto, par Annibal Carrache, 172.
Dédale et Icare, par Ann. Carrache, 172-173.
 Delaborde (Henri), 197.
Délivrance de saint Pierre, par le Dominiquin, 201.
Déluge (Le), par Ant. Carrache, 224.
 Dempster, 120.
Dernière communion de saint Jérôme, par Aug. Carrache, 126, 133, 136, 139, 229, 235 ; par le Dominiquin, 231, 234.
 Desegna (Angelo), p., 102 n. 2.
 Deux-Siciles, 2, 99.
Dialogue de la musique ancienne et moderne, par Vincenzo Galilei, 10.
Diane (Légende de), par le Dominiquin, 202.
 — *et Actéon*, par le Cavalier d'Arpin, 155.
 — *et Endymion*, par Ann. Carrache, 171 ; par le Dominiquin, 231.

Dieu bénissant le monde, par le Dominiquin, 202.
 — *le Père dans une gloire d'anges*, par le Guide, 242, 243.
 Dimier (L.), 55, 84 n. 2.
 Dohme, 99 n. 4, 123 et n. 3.
 Dolce (Lodovico), 5.
Domine quo vadis, par Ann. Carrache, 210.
 Dominiquin (Le), p., 105, 146, 148 et n. 1, 180, 199, 200, 202, 203, 230-241, 243-245, 247, 248.
 Douai, 35.
 Dresde, Musée, 125.
 Dulcini (Chanoine), 212.
 Dulwich, 201.
 Duplessis (G.), 195 n. 1.
 Dürer (Albert), 105.
Due regole della prospettiva pratica, par Vignole, 15.

E

Emilie (L'), 12, 85, 117, 211.
Enfant possédé (L'), par le Dominiquin, 202.
 Enéide (Sujets tirés de l'), peints par les Carrache, 112-114.
Enlèvement d'Europe, par Ann. Carrache, 172 ; par Aug. Carrache, 191.
 — *de Ganymède*, par Ann. Carrache, 172.
 — *d'Hélène*, par V. de' Rossi, 35.
 — *de la Sabine*, par J. de Bologne, 57.
Ensevelissement (L') de la Vierge, par L. Carrache, 221.
 — *du Christ*, par Ann. Carrache, 200 ; par le Caravage, 157 ; par Lanfranc, 201.
Eole confie à Ulysse les outres contenant les vents favorables, par Tibaldi, 66.
 Errera (Enrico d'), 207, 209.
 Escorial (L'), 78, 82, 152 ; — Bibliothèque, 80, 82, 87 ; — Cloître, 79, 80 ; — Eglise, 79 ; — Secrétairerie d'État, 79.
 Espagne, 78, 79, 82, 152.
 Este (César d'), 207.
 — (Maison d'), 48.

Etampes (Duchesse d'), 184.
Euripide, 5.
Évangéliste Mathieu (L'), 157.
Évangélistes (Quatre), par Francheville, 38; par Tibaldi, 69.
Evasion de la caverne du Cyclope, p., par Tibaldi, 66.

F

Faberio (Lucio), 193 n. 3, 194.
Facini (Pietro), 147 et n. 1, 2, 3.
Famille supposée de l'artiste (La), par Passerotti, 58.
Fano. Cathédrale, chapelle Nolfi, 233.
Farnèse (Les), 145, 170, 172.
— (Portrait des), par le Titien, 99.
— (Alexandre), 16, 145, 154.
— (Cardinal Odoardo), 98, 140, 145, 146, 160, 170, 183, 193 n. 3, 200, 204, 206, 207.
— (Rannuccio), duc de Parme, 146, 189, 200; — Son portrait par Aug. Carrache, 190.
— (Rannuccio), *adorant la Vierge de Ronciglione*, par Aug. Carrache, 190).
Fava (Comte), 108, 111.
Fega (Cardinal Filippo), 162.
Félibien, 156 n. 1, 170, 187 et n. 1, 188, 204 et n. 6, 223 et n. 2.
Felsina pittrice (La), par Malvasia, 96, 107, 112.
Ferdinand I^{er}, grand-duc de Toscane, 38.
Fermeture du temple de Janus (La), par Tibaldi, 75.
Ferrante (Carlo), 224, 225.
Ferrare, 7, 48, 74, 199; — Couvent de Saint-Georges, 74; — Palais des Diamants, 48.
— (Duchesse de), 223.
Fioravanti (Doralice), 237.
Fiorini (Gio-Battista de'), 102 n. 2.
Flandre, 104, 152.
Flora, par Cavazone, 127.
Florence, 1, 13, 18, 21, 25, 33, 35, 37, 38, 41, 48, 59, 82, 91, 92, 184.
— Casino San Marco, 18.
— Eglises : Annunziata, 37, 38; chap. Niccolini, 38; chap. de N.-D. de Bonsecours, 38; — Or San Michele,

37; — San Lorenzo, 42; chap. des Princes, 18; — San Marco, 37, 38; chap. Salviati, 37; — Santa Maria Novella, 22; — Santa Trinità, 18.
— Fontaine de la Place de la Seigneurie, 34, 35.
— Hôpital de Sainte-Marie, 18.
— Jardins Boboli, 18, 28, 36; Fontaine de l'Isoletto, 35.
— Loggia dei Lanzi, 184.
— Musées : du Bargello, 37; — des Offices, 18, 28, 42.
— Palais Riccardi, 18, 25; — Palais-Vieux, 18, 35, 41, 82, 184.
— Pont de la Trinità, 38.
— Théâtre de la Place del Grano, 18, 28.
Floris, p., 95.
Fondation du couvent de Grottaferata (La), par le Dominiquin, 202.
Fontainebleau, 55, 78, 184, 188, 198.
— (Ecole de), 67, 79, 198.
Fontana (Domenico), a., 149 n. 1, 150.
— (Giovanni), a., 150.
— (Lavinia), p., 61, 103, 137, 144 et n. 6.
— (Prospero), p., 57, 59-62, 69, 71, 86, 87, 89, 92, 93, 101, 102 n. 2, 103, 116, 130 et n. 1, 137, 239.
Forlì, 165; — Palais, 165; — Musée, 165.
Fournier-Sarlovèze, 47 n. 1,
Fragonard, p., 230.
France, 37, 38, 59, 78, 186, 227.
Francheville, sc., 30, 37-39.
Francia (Le), p., 51-57, 84, 86.
Franco (Battista), gr., 195.
François I^{er}, duc de Toscane, 2, 3, 33, 35, 36.
— III, duc de Modène, 134 n. 1.
Francucci da Imola (Inn.), p., 55-59, 84.
Frédéric, 78 n. 2.
Fuite en Égypte (La), par Ann. Carrache, 135, 200, 248.
— par le Caravage, 156.
Frascati, 16, 26, 203.
— Villas : Aldobrandini, 16, 26, 27; — Mondragone, 26, 27.

G

Gabrieli (Andrea), 10.
Gaetano (Scipione), dit Il Pulsone, p., 46.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Galalini (B.), p., 219.
Galatée et son cortège marin, par Aug. Carrache, 171, 177, 179, 180, 228, 238 ; — par l'Albane, 236.
 — *s'approchant du vaisseau des Argonautes*, par Aug. Carrache, 191, 192.
 Galilei (Vincenzo), 10.
 Garbieri (Lorenzo), p., 219.
 Gatti (A.), 218 n. 2.
 Gênes, 2, 13, 19, 25, 30, 36-38, 48, 59, 192.
 — Eglises : S. Ambrogio, 19 ; — S. Lorenzo (cathédrale), 38 ; chap. Senarega, 38 ; — S. Siro, 19 ; — Sainte-Marie-de-Carignan, 19 ; — Madonna delle Vigne, 19 ; — Nunziata, 19, 21.
 — Palais : Doria, 182 ; — Doria-Tursi, 19 ; — Grimaldi, 36, 38 ; — Imperiali, 19 ; — Pallavicino, 19.
 Gherardi (Cristoforo), p., 84.
 Ghisi (Georges), gr., 195-196.
 Giorgione, p., 53, 156.
 Giovannini, gr., 219.
 Greco (Le), p., 82.
 Grégoire XI (tombeau de), 31, 32.
 — XIII, 3, 26, 31, 103, 104, 143, 144, 148, 149, 152, 154.
 — (tombeau de), 31, 150.
 — XIV, 149.
 Grosso (Orlando), 48 n. 1.
 Groto (Luigi), 5.
 Grottaferrata (Abbaye de), 202, 231 ; — Chap. Farnèse, 202.
 Gruyer (G.), 48 n. 2.
 Guadagnini (A.), 83 n. 5.
 Gualandi, 83 n. 1, 92 n. 2, 103, 193.
 Guaspre (Le), 230.
 Guérchin (Le), p., 147, 148, 218, 230, 248.
Guérison du Possédé (La), par le Dominiquin, 202.
 Guarini, 9.
Guicciardini (Portrait de la marquise), par Aug. Carrache, 138.
 Guide (Le) (Guido Reni), p., 104, 105, 131, 148 et n. 1, 199, 227-231, 236-248.
 Guidetti (Giuseppe), 193.
 Guillain (S.), gr., 209 et n. 1.
 Gurlitt, 14, 18.

H

Habiti antichi e moderni di tutto il mondo, par Cesare Vecellio, 49.
 Heemskerk, p., 95.
 Henri II, roi de France, 36.
 — IV, roi de France, 154.
Hercule (Scènes de la légende), par les Carrache, 130.
 — *délivrant Prométhée*, par Ann. Carrache, 172.
 — *entre la Vertu et la Volupté*, par Ann. Carrache, 162-164.
 — *et Atlas*, par Aug. Carrache, 130.
 — *et Cacus*, par Aug. Carrache, 130.
 — *et Jupiter*, par L. Carrache, 130.
 — *et Omphale (ou Iole)*, 171, 186, 228 n. 1.
 — *Farnèse*, 159, 163, 180.
 — *portant le Monde*, par Ann. Carrache, 177.
 — *ravissant les pommes d'or*, par Ann. Carrache, 177.
 — *soutenant le Monde*, par Ann. Carrache, 162.
 Herminie, 7.
Héro et Léandre, par Ann. Carrache, 172.
Horaces (Scènes d'après l'histoire des), par P. Tibaldi, 72.
Hiver (L'), par T. Landini, 34.
 Homère, 7.
Homme fuyant le vice (Un), par Aug. Carrache, 191.
 Hortesani (Filippo), p., 102 n. 2.
 Houdon, sc., 230.
Humilité (L'), par Francheville.

I

Idea del Tempio della pittura, 13, 120.
 Imola, 165 ; — Saint-Dominique, 165.
Incendie (L') et le pillage du monastère des Bénédictins, par L. Carrache, 219, 220.
 Innocent IX, 149.
 Innsbruck, 38.
Intercession (L') de saint Benoît guérissant une folle, par L. Carrache, 219, 220 et n. 2.
 Isabelle, mère d'Antoine Carrache, 126.

Italie, 38, 42, 49, 53, 59, 84, 103, 104, 119, 144, 152, 211, 217, 227.

J

Jacobsen, 52 n. 2.
Janitschek (H.), 99 n. 4, 123 et n. 3, 140, 177, 218, 219 et n. 1.
Janus, par Francheville, 38.
Jason, par Francheville, 38.
Jérémie, par Michel-Ange, 182.
Jérusalem délivrée (La), 4-8, 198.
Jeune fille caressant la licorne, par le Dominiquin, 172, 199.
Jordaens, p., 155.
Josépin (Le), v. le Cavalier d'Arpin.
Jour (Le), par l'Albane, 236.
Judith, par le Caravage, 136.
Jugement dernier (Le), par Al. Allori, 42; — par Aug. Carrache, 192; — par Michel-Ange, 41, 42, 73; — par P. Tibaldi, 71; — par le Tintoret, 49.
Jules II, 83, 206.
— III, 60.
Jupiter, par Francheville, 38.
— *et Junon*, par Ann. Carrache, 171, 177, 228 n. 1.
— *foudroie le navire d'Ulysse*, par P. Tibaldi, 68.

K

Kallab (Wolfgang), 156.

L

Lame (Giacomo dalle), p., 102 n. 2.
Landini (Taddeo), sc., 31, 34, 150 et n. 3.
Landon, gr., 203 et n. 2.
Lanfranc, p., 147, 201, 204, 230, 243, 248.
Lanzi (G.), 51, 52 n. 1, 56, 103, 162 n. 2.
Lanzoni, 120, 121.
Laocoon, 159.
Latini (Giovani), p., 102 n. 2.
Laureti (Tommaso), arch. et p., 35, 46, 104, 144 et n. 1 et 3.
Lavement des pieds, par Landini, 31.
Le Brun, p., 248.
Le Fébure, gr., 160 n. 3.

Légende dorée (La), 7.
Lemonnier (Henry), 45, 139 et n. 3, 141 et n. 2, 227.
Le Pautre, gr., 128 n. 1.
Léon X, 2, 3.
— XI, 240.
Lépante (Bataille de), 2, 7.
Leyde (Lucas de), p., 105.
Ligorio (Pirro), a., 26.
Lippi (Annibale), a., 18, 26, 150.
Livourne, 18.
Lomazzo, p., 13, 14, 62 n. 1, 63, 69, 120.
Lombardie, 17, 29, 117, 123 n. 2, 134.
Londres, 134, 200.
— Bridgewater house, 135 n. 1, 200.
— National Gallery, 45, 134, 201, 210.
Lorenzi (Battista), sc., 34.
— (Stoldo et Antonio), sc., 34.
Lorenzino di Bologna, p., 144.
Lorrain (Claude), p., 229.
Lorraine (Catherine de), grande-duchesse de Toscane, 38.
Lorette, 71; — La Santa Casa, 71.
Louis XIV, 248.
Lucchini (Famille), 126.
Lucques, 18, 36, 53, 54, 67.
Lunghi (Martino), a., 17, 150.
— (Orazio), arch., 17.

M

Machiavel, 5.
Madeleine, par le Caravage, 156; — par le Guide, 228; — par le Titien 99.
Maderna (Carlo), 242.
Madone, par le Baroque, 43.
— *à l'Ecuelle*, par le Corrège, 98.
— *apparaissant à sainte Catherine et à saint Luc*, par Ann. Carrache, 126.
— *avec Jésus et des Anges*, par l'Albane, 236.
— *avec Jésus*, par Ann. Carrache, 126.
— *avec les Anges*, par L. Carrache, 133.
— *avec saint François et sainte Claire*, par I. Francucci da Imola, 57.
— *avec saint François et sainte Dorothee*, par Ann. Carrache et I. Tacconi, 199.

INDEX ALPHABÉTIQUE

- Madone Cavaletti*, par le Caravage, 157.
— *degli Scalzi*, par L. Carrache, 125, 132, 136, 228, 229, 238.
— *del Soccorso*, par J. de Bologne, 37.
— *de saint Jérôme*, par le Corrège, 98.
— *entourée de Saints*, par L. Carrache, 125.
— *Sforza*, par G. Marchesi da Cotignola, 54.
Madrid, 78, 134, 135 ; — Musée, 134, 209.
Magini (Antonio), 120.
Magnani (Gio-Battista), a., 192.
Magnanini (Lorenzo), p., 102 n. 2.
Malaguzzi-Valeri, 146 et n. 1 et 2, 218 n. 2.
Malte, 214.
Malvasia (Carlo Cesare), 52 et n. 1 et 2, 53 et n. 1 et 2, 54, 55 n. 2, 56 n. 4, 57 n. 1, 2 et 3, 58 et n. 2, 59 et n. 1-3, 60 et n., 61 n. 1, 62 et n., 63 n. 2, 3, 5, 74 et n. 2 et 3, 79 et n. 2 et 3, 81 n. 1 et 2, 82 n. 1, 83 n. 3 et 4, 85 n. 1, 89 et n. 1, 2 et 3, 90 et n. 1, 91 et n. 1-4, 92 et n. 1, 2, 4, 93, 94 et n. 2, 95 et n. 1, 96, 97 et n., 98 et n. 1, 2, 3, 5, 99 et n. 2, 3, 4, 100 et n. 1, 2, 3, 101 et n. 2, 103 et n. 1, 2, 3, 4, 104 et n. 5, 105 n. 1, 2, 3, 4, 5, 106 et n. 1 et 2, 108 et n. 1-4, 111 et n. 1-3, 112 et n. 1, 115 et n. 1 et 2, 116, 117, 118 et notes, 119 et n., 120 et n., 121-123 et n., 126 n. 6, 127 n. 2, 128, 129 et n., 130 et n., 147 et n. 1-6, 148 et n. 1-4, 159 et n. 2, 160 n. 3, 166, 167 et n. 1, 170 et n. 1, 171 et n. 2, 172 n. 1, 177 et n. 2, 189 et n. 1, 190 et n. 1, 192 et n. 3 et 4, 193 et n. 3, 202, 209 et n. 1, 217 et n. 1, 218 n. 2, 220 n. 2 et 3, 221 et n. 1 et 2, 223 et n. 1.
Mancini, 156, 169, 204 n. 4.
Mangeur de fèves (Le), par Annibal Carrache, 137.
Mangone (Fabio), a., 18.
Mantoue, 20, 91, 92, 124, 195, 196, 223.
— Eglises : S. Andrea, 20 ; — Saint-Maurice, 223.
— Palais du Té, 196.
Marangoni (M.), 57, 58, 147 n. 1.
Marc Antoine, gr., 95, 101, 105, 195, 196.
Marc-Aurèle (Statue de), 37.
Marchesi de Cotignola (Girolamo), p. 54.
Marenzio (Luca), 10.
Mariage de Psyché, par Raphaël, 182.
— *de sainte Catherine*, par le Corrège, 94, gr. par Aug. Carrache, 94.
— *de la Vierge*, par L. Carrache, 218.
Mariani (Gio-Antonio), 102 n. 2.
Marie dans sa maison, par le Guide, 242.
Marini (Giambattista) ou Cavalier Marin, 120.
Mars et Vénus, par Augustin Carrache, 191.
Martirano (Berardino), 78.
Martyre de saint André, par le Dominiquin, 203 ; par le Guide, 247.
— *de saint Laurent*, par L. Cambasio, 79 ; par F. Zuccaro, 79.
— *de saint Mathieu*, par le Caravage, 157.
— *de saint Pierre*, par le Dominiquin, 227.
— *de sainte Cécile*, par le Guide, 243.
— *de sainte Marguerite*, par L. Carrache, 223.
— *de sainte Ursule*, par Ann. Carrache, 165.
Mascherino (Ottavio), p., 104 et n. 2, 144 et n. 2.
Masetti (Fabio), 207.
Massari (Lucio), p., 147 et n. 4, 160, 165, 199, 219, 247.
Massacre des Innocents, par le Guide, 242, 246.
Mattei (Famille), 210.
Mauro (Giulo), a., 20.
Mazzolari, 78 n. 2, 81.
Médée tentant de rajeunir le père de Jason, par P. Tibaldi, 75.
Médicis (Les), 33, 240.
— (Catherine de), 36.
Meldola, 239.
Mercure apportant la pomme d'or à Pâris, par Ann. Carrache, 171.
— *attache Prométhée à un rocher*, par P. Tibaldi, 75.

Mercur tendant la lyre à Apollon,
par Ann. Carrache, 173.
— *volant*, par J. de Bologne, 36.
Merullo (Claudio), 10.
Messine, 29, 214.
Michel-Ange, 12, 15, 16, 29-31, 33-35,
37, 39-42, 45, 46, 48-50, 57, 59, 60,
63, 64, 66-68, 73, 74, 83, 86, 95, 104
et n. 5, 120, 123 n. 2, 132, 133, 158,
163, 168, 180, 181, 196, 206, 218,
220, 222, 225, 226, 228.
Micheline (Sainte), du Baroque, 44.
Midas est vaincu par Apollon, par le
Dominiquin, 203.
Mignard, p., 128 n. 1.
Milan, 13, 18, 19, 47, 57, 73, 76, 77,
96, 103, 120, 156, 242, 244.
— Brera (Musée de la), 218, 242.
— Cathédrale, 21, 76, 78 n. 1.
— Eglises : Saint-André, 77 ; S. Fe-
dele, 77 ; Saint-Laurent, 77 ; S. Pro-
tasio a' Monici, 77 ; Saint-Raphaël,
77 ; Saint-Sébastien, 77 ; S. Maria
in Celso, 19.
— Palais : Archi-épiscopal, 73, 77 ;
Marini, 19.
Milanais, 2, 12, 17, 30, 73, 156.
Minganti (Alessandro), 95.
Mise au tombeau, par S. Badolocchio,
201.
— *en croix*, gr., par Aug. Carrache,
d'après le Tintoret, 197, 198.
Modène, 85, 119, 134 n. 1, 207.
— Palais des Diamants, 127.
— (duc de), 127, 130.
*Modo tenuto nel trasportare l'obelisco
vaticano*, par D. Fontana, 17.
*Moines s'enfuyant devant les courti-
sanes (Les)*, par L. Carrache, 219,
220, 221 et n. 2.
Moïse, par Bresciano, 31, 150 ; — par
Francheville, 38.
— (*Episodes de la vie de*), par le Do-
miniquin, 202.
Molmenti (P.), 4.
Montorsoli, sc., 29.
Morato (Giorgio), 71.
Morello (B.), 193.
Morigia, 78 n. 2.
Moro (Giulio dal), sc., 30.
Mort d'Acis, par Ann. Carrache, 172.
— *de Méduse*, par Ann. Carrache, 162.

Mosca (Francesco), sc., 34.
Moschini, sc., 192.
Moschus, 8.
Motta (Emilio), 96.
Muto (Juan-Fernandez), p., 79.
Muziano (Girolamo), p., 46, 93, 95,
133.

N

Nagler, 94.
Naissance d'Adam, par Michel-Ange,
66.
— *de la Vierge*, par Ann. Carrache,
207 ; par le Guide, 242.
— *de saint Jean*, par P. Tibaldi, 68.
— *du Christ*, par le Dominiquin, 200.
Naples, 2, 17, 18, 46, 47, 99, 145 n. 2,
154, 185, 212 et n. 2, 214.
— Chartreuse de Saint-Martin, 154 ;
— Gesù, 18 ; — Musée national, 99,
201, 232.
Nativité, par Nicolò dell' Abbate, 85 ;
— par Tibaldi, 71.
Navenne (F. de), 160 n. 3, 161, 183 et
n. 1, 184 et n. 1 et 3.
Neptune, par Jean de Bologne, 35 ; —
par Tibaldi, 67.
Neri (Saint Philippe de), 17.
Niccolini (Famille), 38.
Nicolas IV (Tombeau de), par L. da
Sarzana, 149, 151.
Ninfale fiesolano (Le), de Boccace, 8.
Noces de Cana, par P. Véronèse, 138.
Nogari (Pâris), p., 47.
Novare, 19, 77 ; — S. Gaudenzio, 77.
Nuit (La), par l'Albane, 236.
Nymphé Opis (La), par Cavazone, 127.

O

Océan (L'), par J. de Bologne, 35.
*Octave, Antoine et Lépidé se partagent
l'empire*, 75.
Odyssée (Sujets tirés de l'), peints par
Tibaldi, 65.
Œdipe roi, 5, 10.
Oglio (Benedetto dal), 83.
— (Elena dal), 83.
Olivieri (Père), sc., 18, 31, 32, 151.
Omnia vincit Amor, gr. d'Aug. Car-
rache, 198.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Opera (Giovanni dell'), sc., 35.
Orphée et Eurydice, par Poussin, 201.
 — *retrouvant Eurydice*. gr. par Aug. Carrache, 198.
Ouverture des outres par les marins d'Ulysse, par Tibaldi, 66.

P

Padoue, 30.
Paix (La) domptant un guerrier, par Tibaldi, 75.
 Palerme, 214.
 Palestrina, 9.
 Palladio, a., 10, 15, 19-21, 28, 76.
Pan apprenant à Apollon à jouer de la flûte, par l'Albane, 201.
 — *faisant un présent à Diane*, par Ann. Carrache, 177.
 — *et Diane*, par le Dominiquin, 231.
 — *et Syrinx*, par Ann. Carrache, 135 n. 1, 172.
Pandore rapportant à son mari sa cassette, par Tibaldi, 75.
 Panico, p., 148 et n. 4.
 Papa (Simone), p., 47.
 Paris, 38; — Ecole des Beaux-Arts, 134; — Musée du Louvre, 126 n. 2, 3, 4, 134, 166, 200, 210, 214, 233, 237.
Pâris recevant de Mercure la pomme d'or, par Ann. Carrache, 186, 187.
 Parme, 28, 43, 86, 91, 92, 97-101, 124, 125, 145, 160, 163, 189, 192 et n. 2, 198, 201, 205, 221.
 — Couvent des Capucins, 192; de S. Paolo, 98, 129, 204.
 — Eglise Saint-Jean l'Évangéliste, 97, 101 et n. 1.
 — Musée, 98 n. 4, 125.
 — Palais du Jardin, 98, 189, 191.
 — (Duc de), v. Farnèse (Rannuccio).
 Parmesan (Le), p., 86, 91, 93, 95, 98, 104, 123 n. 2, 195.
 Passerotti (Bartolommeo), p., 57-59, 87, 93, 96, 102, 196.
 — (Lorenzo), p., 102.
 — (Tiburzio), p., 102.
 Passignano, p., 91.
Passion du Christ (La), par L. Carrache, 223.
Pastor fido (Le), de Guarini, 9.

Paul III (Tombeau de), 31.
 — IV, 140; Son tombeau, 31.
 — V, 201, 214, 240, 242.
 Pavie, 73.
 — Palais de la Sapienza, 73.
 Pays-Bas (Les), 95.
 Périn del Vaga, p., 48, 59, 63, 72, 182.
 Perotti (Maria), 151 n. 1.
Persée (Légende de), par le Dominiquin, 199.
 — *pétrifiant ses ennemis*, par le Dominiquin, 172, 177.
 — *tuant le dragon*, gr. par Aug. Carrache, 198.
 Pérouse, 19.
 Pérugin (Le), p., 52.
 Pesaro, 42, 54.
 Petraja (Villa de la), 36.
 Philander, 15.
 Philippe II, roi d'Espagne, 42, 78, 79, 152.
 — (Portrait de), par le Titien, 99.
Philosophie (La), par Tibaldi, 82.
 — (La) *entourée de Socrate, etc.*, par Tibaldi, 81.
 Pie IV, 2.
 — V, 2, 3, 23, 140; sa statue par Val-soldo, 151; son tombeau, 32.
Pièrides transformées en pies, par Tibaldi, 72.
 Pietà, par Ann. Carrache, 125, 200, 209, 238; — par L. Carrache, 131; — par le Guide, 243, 246; — par Michel-Ange, 156; — par Minganti, 95.
 Pinarizzi (Felice), 102 n. 2.
 Pino (Marco), p., 47.
 Pise, 18, 38; — Cathédrale, 34; — Château des Prieurs, 38; — Chevaliers de Saint-Etienne, 38.
 Pistoia, 18.
 Plaisance, 221; — Cathédrale, 221 et 222 n.
 Plaute, 5.
Pluton, par les Carrache, 127.
 Poccetti (Bernardino), p., 42.
 Poggi (Le cardinal), 64, 70.
 Polyclète, sc., 52 n. 1.
Polyphème, par Tibaldi, 70.
 — *et Galatée*, par Ann. Carrache, 171-172.

Pomarancio ou delle Pomarancie (Cirnagnani), p., 46, 153 et n. 1.
 — (Antonio), p., 153, 158.
 — (Cristofano Roncalli), p., 46.
 Ponzio (Flaminio), a., 150, 242.
 Porta (Giacomo della), a., 16, 19, 21, 22, 26, 27, 32, 150, 151.
 — (Giambattista della), sc., 5, 31, 150 et n. 2, 151.
 — (Guglielmo della), sc., 29, 31.
 Porto Ercole, 214.
 Poussin (Nicolas), p., 36, 40, 135, 200, 230, 248.
 Pratinolo (Villa de), 36.
Prédication de saint Antoine (La), par L. Carrache, 218.
 — *de saint Jean (La)*, par L. Carrache, 126; — par Tibaldi, 71.
Présentation de Jésus au Temple, par Tibaldi, 71.
Presepe, par Aug. Carrache, 127.
 Preti, 120.
 Primatice (Le), p., 55, 59, 67, 78, 79 et n. 3, 80, 84 n. 2, 123 n. 2, 179, 184, 188.
Printemps, statue par J. de Bologne, 38.
Prise de Soissons (La), par Tibaldi, 64.
Procaccini (Famille), 47.
 — (Camillo), p. et gr., 96, 103, 196.
 — (Ercole), p., 57, 102 n. 2, 103.
 Prodicos de Céos, 162.
Prométhée animant la statue qu'il a créée avec le feu, 74.
 Provedo (Pietro), a., 18.
Prudence (La), statue par Francheville, 38.
 Prunetti, 160 n. 3.
Psyché (Episodes de la légende de), par l'Albane ou Lanfranc, 204.
 — *dans l'Olympe*, par Raphaël, 182.

Q

Querzuola, 239.

R

Raibolini (Francesco), p., v. Francia.
 — (Giacomo), p., 52.
 — (Gio-Battista), p., 52.

Raibolini (Giulio), p., 52.
 Ramenghi (Gio-Battista), p., 102 n. 2.
 Raphaël, 12, 40-43, 47, 50, 55-57, 62, 64, 70, 71, 82-84, 86, 89, 95, 98, 99, 104 et n. 5, 108, 111, 114, 120, 123 n. 2, 132, 138, 139, 156, 159, 160, 163, 181, 182, 195, 196, 203, 206, 213, 220, 222.
 Raphaellino da Reggio, p., 196.
Rapt des bœufs du Soleil, par Tibaldi, 68.
 Ravenna, 72, 243; — Cathédrale, 243; Chap. du Saint-Sacrement, 243.
 Razali (S.), p., 219.
Re Torrismondo (Il), 5.
 Reggio nell' Emilia, 30, 125, 146 et n. 1, 160; — Confrérie de Saint-Roch, 125, 126, 146.
Regolle delle cinque ordini di architettura, par Vignole, 15.
 Renaud, 8.
Renaud et Armide, du Dominiquin, 238.
Rencontre de saint Nil avec Othon III (La), par le Dominiquin, 202.
Repas d'Abraham (Le), par Vasari, 84.
 — *dans la maison de Simon (Le)*, par L. Carrache, 131.
 — *de saint Grégoire (Le)*, par Vasari, 84.
 — *du Christ chez Marthe (Le)*, par Vasari, 84.
Repos d'Hercule (Le), par Ann. Carrache, 162.
 — *de Cérès (Le)*, par l'Albane, 236.
 — *en Egypte (Le)*, par le Baroque, 44, 45.
Résurrection du Christ (La), par Ann. Carrache, 126.
 Reymond (Marcel), 30, 34, 36, 45, 138 et n. 2, 139 et n. 2 et 4, 160 et n. 2, 215, 226, 234.
 Rhô, 77; — Eglise San Fedele, 77.
 Ribera, p., 82.
 Ricci (Corrado), 84.
 Ridolfi, 49.
 Rinaldi (Cesariano), 120.
 Rinaldis (Aldo di), 99.
 Riviere (Egidio di), sc., 33.
 Rocca di Scandiano, 85.
 Rodolphe II, empereur d'Allemagne, 42.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Rolland (Romain), 9, 10, 40, 230.
 Romain (Jules), p., 12, 41, 43, 55, 64, 91, 124, 126, 133, 138, 160, 182, 195, 226.
 Rome, 1-3; 13, 15, 16, 20, 24, 25, 30, 33, 36, 38, 42, 46, 48, 55, 59, 60, 64, 66, 73, 77, 93, 94, 98 n. 6, 103, 104, 123 n. 2, 131, 133, 134, 144, 148, 150, 152-154, 156, 159, 179, 184, 189, 195, 199, 203, 212-214, 217, 223, 229, 237, 240-243, 248.
 — Amphithéâtre de Titus, 149 n. 2.
 — Campo dei fiori, 205.
 — Casino Rospigliosi, 241, 244, 245.
 — Capitole, 47, 150, 154.
 — Château Saint-Ange, 63 et n. 5.
 — Collège Clémentin, 150; — des Ecossais, 150; — germanique, 3; — romain, 3, 16, 24.
 — Eglises : Aracœli, 149; — Gesù, 16, 22, 23, 68, 149, 207; — Madone de-Lorette (La), 149 n. 2; — Madonna de' Monti, 16, 149; — Trinité-des-Monts, 64, 154. Cloître des frères de Saint-François de Paule, 154, Chap. de la Rovere, 64; — Trinità de' Pellegrini, 243; Saints : — S. Andrea della Valle, 17, 149; — S. Antonio, 149 n. 2; — Saint-Barthélemy-en-l'île; chap. Saint-Charles, 223; — S. Carlo di Catinari, 243; — Saint-Césarée, 150; — S. Francesco a Ripa, 210; — S. Girolamo a Ripetta, 149; — S. Giuseppe de' Falegnami, 16; — S. Gregorio al Celio, 203, 241; chap. Saint-André, 241; chap. Sainte-Sylvie, 241, 245; — Saint-Jacques-des-Espagnols, 207, 209 et n. 1; chap. San Diego, 207; — Saint-Jean-de-Latran, 149, 150; Loge de la Bénédiction, 149; — Saint-Laurent-des-Damas, 154; — Saint-Louis-des-Français, 16, 22, 47, 63, 149, 157; chap. Contarelli, 157; chap. Sainte-Cécile, 233; chap. Saint-Rémi, 63; — Saint-Pierre-aux-Liens, 200; — Sant' Onofrio, 201; — Saint-Sébastien hors les murs, 199, 223; — Saint-Sixte, 150; — S. Stefano Rotondo, 153; Saintes : — Sainte-Croix-de-Jérusalem, 149 n. 2; — S. Caterina de' Funari, 16, 159; — Sainte-

Cécile du Transtévère, 243; — S. Francesca Romana, 31, 32; — S. Maria dell' Anima, 32, 33, 151; — Sainte-Marie Majeure, 17, 23, 31-33, 47, 149 n. 2, 151, 243; chap. Borghèse, 242, 243; chap. Sixtine ou du Presepio, 17, 23, 32, 149-151; Portique, 149; — Sainte-Marie de la Minerve, 31, 32, 150, 151; chap. Aldobrandini, 32, 33, 150, 151, 154, 200; — Sainte-Marie de la Paix, 237; — Sainte-Marie du Peuple, 199, 237; chap. Cerasio ou de l'Assunta, 199; — Sainte-Marie du Transtévère, 283; S. Maria in Monserrato, 209; — S. Maria in Vallicella (Chiesa nuova), 17; — S. Maria in Via, 154; — Sainte-Praxède, 152; chap. Olgianti, 152.
 — Fontaines : Acqua Felice, 27, 31, 150; — de l'Ara Celi, 27; — de Monte Cavallo, 149; — Navona, 27; — de la Place Colonna, 27; — della Rotonda, 27; — des Thermes, 149; — des Tortues, 27, 30, 150.
 — Galeries : Borghèse, 46, 155, 201, 233; — Barberini, 237; — Conservateurs, 236; — Doria, 44, 156, 200, 232, 235, 248; — Rospigliosi, 201.
 — Mont Célius, 241.
 — Musée des Conservateurs, 203.
 — Obélisque de la place du Peuple, 149; — de la place Saint-Pierre, 17, 149.
 — Palais : Borghèse, 17; — Chigi, 16; des Conservateurs, 31, 47, 82, 150; salle des Conservateurs, 154; — Costaguti, 232; — Desia (Borghèse), 17; — Farnèse, 9, 12, 24, 25, 66, 145, 159, 160 et n. 3, 199, 201, 204, 205, 219, 236, 244; Camerino, 161-163, 170, 181; Galerie, 80, 140, 152, 160, 161, 164-188, 192, 198, 204, 205, 215, 227, 228, 230-232, 240, 248; — Lancelotti, 18, 24; — du Latran, 17, 18, 24, 149; — Manelli, 18, 25; — du Quirinal, 31, 149, 150, 154, 205, 223, 242; chapelle, 154; — Ruspoli, 13; — Sannesio, 201; — della Sapienza, 16, 25, 149; — Verospi (aujourd'hui Torlonia), 201, 236, 237.

- Rome. Panthéon, 213.
 — Place Navone, 31.
 — Porte de Saint-Laurent, 149 n. 2;
 — Saint-Jean de Latran, 149.
 — Quatre-Fontaines, 205.
 — Ripetta (La), 180.
 — Thermes de Dioclétien, 149.
 — Sénat romain, 154.
 — Vatican, 83, 104, 149, 182, 241; —
 Bibliothèque, 149; — Chambres ou
 Stances, 55, 81, 203; — Chapelle
 Pauline, 149, 152; — Chapelle Six-
 tine, 41, 63, 66, 70, 80, 82, 159, 168,
 181; — Loges, 55, 112, 114, 149, 159,
 164; — Pinacothèque, 44, 157, 240;
 — Salles Clémentine, 150; de Cons-
 tantin 46; du Consistoire, 149; Du-
 cale, 149; des Palefreniers, 154;
 Royale, 145, 149; des Suisses, 154;
 — Villa Pia, 26; — Saint-Pierre, 16,
 17, 160.
 — Via Gregoriana, 149 n. 2, 152; —
 Sistina, 149 n. 2.
 — Vigna Aldobrandini, 203, 235.
 — Villas: Farnésine, 80, 159, 182; —
 Madama, 184; — Médicis, 18, 26;
 — du pape Jules III, 26; — Poggi,
 64.
 — Tibre (Le), 205.
 — (*Episodes de l'histoire de*), par le
 Cavalier d'Arpin, 154.
 Romolo, p., 79.
 Roncalli (Cristofano), dit alle Poma-
 rancie, p., 153 et n. 2.
 Rosenthal (L.), 195 n. 1.
 Rossi (Vincenzo de'), sc., 35.
 Rosso (Le), 55, 78.
 Rovezzano, 38; — Bracci (Jardins), 38.
 Rubbiani, 84 n. 1.
 Rughesi de Montepulciano (Fausto), a.,
 17.
 Rusconi (Anna), 237.
 Ruskin (John), p., 40.
- S**
- Sabattini (Lorenzo), p., 61, 99, 102-
 104 et n. 6, 116, 197, 239.
Saint Ambroise, par Francheville,
 38.
 — *André allant au martyre*, par le
 Guide, 203, 241.
- Saint Antoine ressuscitant un mort*,
 par Girolamo Campagna, 39.
 — *Barthélemy arrête la pluie*, par le
 Dominiquin, 202.
 — *Benoît chasse un démon*, par L.
 Carrache, 219.
 — — *rompt l'enchantement du dia-
 ble*, par L. Carrache, 219.
 — — *secourt un prêtre possédé*, par
 L. Carrache, 219.
 — *Charles en prière*, par le Guide, 243.
 — *Diego dans le désert montre à son
 compagnon les pains apportés par
 l'ange*, par l'Albane, 208.
 — — *reçoit l'aumône*, par l'Albane,
 208.
 — — *reçoit l'habit séraphique*, par
 Ann. Carrache, 208.
 — — *recommande au Christ le fils
 d'Errera*, par Ann. Carrache, 209.
 — — *rend la vue à un aveugle*, par
 l'Albane, 209.
 — — *retire un enfant d'un four em-
 brasé*, par Ann. Carrache, 208.
 — — *transforme des pains en fleurs*,
 par l'Albane, 208.
 — *Esprit (Le) et les Anges*, par le
 Guide, 242.
 — *Etienne*, par Francheville, 38.
 — *François*, par Ann. Carrache, 165.
 — *Grégoire*, par Ann. Carrache et le
 Dominiquin, 200.
 — *Hildefonsse recevant de la Vierge
 une chasuble tissée par elle*, par le
 Guide, 242.
 — *Jean baptisant le Christ*, par Ti-
 baldi, 71.
 — — *les diverses nations*, par
 Tibaldi, 69-70.
 — *Jean-Chrysostôme à qui l'ange
 rend sa main coupée*, par le Guide,
 242.
 — *Jérôme*, par le Corrège, 94; gr. par
 Aug. Carrache, 94.
 — — (*Episodes de la vie de*), par le
 Dominiquin, 201.
 — *Luc*, par Jean de Bologne, 37.
 — *Marc*, par le Tintoret, 69.
 — *Martin partage son manteau*, par
 L. Carrache, 221.
 — *Mathieu appelé par le Christ*, du
 Caravage, 157.

INDEX ALPHABÉTIQUE

- Saint Paul et saint Antoine*, par le Guide, 240, 241.
— Pétersbourg, 134, 233; — Musée de l'Ermitage, 134.
— *Pierre et la Vierge pleurant le Christ*, par L. Carrache, 224.
— — *et saint Paul*, par le Guide, 242.
— — *pleurant ses fautes*, par Aug. Carrache, 192.
— —, *martyr*, par le Dominiquin, 232; par le Titien, 100.
— *Roch*, par Ann. Carrache, 126, 132, 133, 137, 146, 233.
— *Sébastien*, par le Francia, 52; gr. par Aug. Carrache, 197.
— Sépulcre, 8.
Sainte Catherine, par l'Albane, 199; par Ann. Carrache, 160.
— *Cécile*, par le Dominiquin, 228, 233, 234, 236, 238; — par Raphaël, 83, 84, 98, 102.
— *Famille*, gr. par L. Carrache, 196; — par Sabattini, 197, gr. par Ann. Carrache, 197.
— *Madeleine*, par l'Albane, 199.
— *Marguerite*, d'Ann. Carrache, 159 et n. 5; — par L. Massari et Ann. Carrache, 160.
Saints gravés par Aug. Carrache, 94.
— *Grecs*, par le Guide, 242.
Salimbeni, p., 42.
Salmacis et Hermaphrodite, par S. Badalocchio, 201; — par Ann. Carrache, 172.
Salomé apportant à Hérodiade la tête de saint Jean, par Tibaldi, 68.
— *dansant devant Hérode*, par Tibaldi, 68.
Salviati (Averardo), 38.
— p., 47.
Samacchini (Orazio), p., 83, 93, 99, 101, 104 n. 6, 116, 179.
Sampieri (Famille), 242.
Sanmicheli, arch., 20.
Sannazar, 8.
Sansovino (J.), sc., 20, 29, 30, 34.
Santafede (Francesco), p., 47.
Santi di Tito, p., 42.
Santos (Frà Francesco de los), 78 n. 2.
Sarto (Andrea del), p., 44, 46, 91.
Sarzana (Lionardo da), s., 32, 150 et n. 4, 151.
Satyre et nymphe, gr. d'Aug. Carrache, 198.
Savonarole, 11, 140.
Scalvati (Antonio), p., 104, 144 et n. 5.
Scamozzi, a., 19, 20, 21, 28.
Scannelli da Forlì, 59 n. 2, 62, 69, 85 n. 1, 103, 147 n. 1, 169.
Scarsella (Ippolito), p., 48.
Scribes et les Pharisiens demandant à Jésus pourquoi ses disciples ne se lavent pas les mains... (Les), par Tibaldi, 76.
Scultori (Adamo), gr., 195, 196.
— (Diana), gr., 195, 196.
— (Giambattista), 195, 196.
Semini (Frères), p., 48.
Sénèque, 5.
Séparation (La) des élus d'avec les réprouvés, par Tibaldi, 69, 70.
Serpent d'airain (Le), par Vincenzo Danti, 34.
Serra (Luigi), 103, 104 n. 6, 202 et n. 2, 203 n. 1, 231 n. 1, 232 et n. 1, 234.
Sibylle, par le Dominiquin, 236.
Sicciolanti (Sermoneta), p., 47, 63.
Sicile, 29, 46, 214.
Sienne, 18, 41, 42, 223.
— (Marco de), p., 64.
Siguencia (G. de), 78 n. 2.
Silence du Carrache, par Ann. Carrache, 200.
Silène soutenu par deux jaunes, par l'Albane, 201.
Silvia, 8.
Siméon (Histoire de), peinte par le Guide, 241.
Sixte-Quint, 2, 17, 18, 23, 27, 31, 149-154: — sa statue, 150; — son tombeau, 32.
Sodoma (Le), p., 41.
Sofonisba, par Trissino, 5.
Songe d'Auguste (Le), par Tibaldi, 75.
Sœurs de Phaëton pleurant sa mort (Les), par l'Albane, 236.
Sophocle, 5.
Spada (Leonello), 219.
Speculum penitentiae, gr. d'Aug. Carrache, 198.
Spinelli (Giuliano), 102 n. 2.
Stendhal, 185.
Stigliani, 192 n. 2.
Striggio (Alessandro), 10.

Suzanne au bain, par L. Carrache, 223.
— *et les vieillards*, par Ann. Carrache, 197.

T

Tacca (Pietro), sc., 37.
Tacconi (L.), p., 148 et n. 2, 165, 199, 247.
Tacite, 122.
Talpino (Enea), dit le Salmeggia, p., 47.
Tancrède, 8.
Tasse (Le), 5-9, 205, 206.
Tavarone (Le), p., 48.
Tempesta (Antonio), p., 241.
Temps et la Vérité (Le), par le Dominiquin, 232.
Térence, 5.
Teriti, sc., 30.
Tête (La) et la lyre d'Orphée recueillies par le serpent Python, par le Dominiquin, 203.
Théocrite, 8.
Théologie (La), par P. Tibaldi, 82.
— *triomphante (La)*, par P. Tibaldi, 82.
Thieme, 236.
Tiarini (Alessandro), p., 219.
— (Pietro), a., 218.
Tibaldi (Domenico), arch., p. et gr., 65, 82, 83 et n. 2, 93-96, 100, 102 et n. 2, 127.
— (Pellegrino), arch. et p., 19, 21, 57, 59, 61-87, 92, 95, 96 n. 1, 98, 101, 102, 104 n. 6, 107, 120, 123 n. 2, 124, 130-133, 164, 166-168, 181.
Tietze (Hans), 108, 122 n. 5, 127 et n. 2, 128, 129, 131, 145 n. 1 et 2, 146 et n. 3 et 4, 159 et n. 4, 160 et n. 2 et 3, 163 et n. 1, 164 et n. 1, 165 et n. 2, 166 et n., 167 et n. 2, 168 et n. 1, 169 et n. 1, 170 et n. 1, 172 n. 2, 181 et n. 1, 184 et n. 2, 191 et n. 1, 3 et 4, 200 et n. 1, 201 et n. 1, 2, 3, 202 et n. 1-5, 204 et n. 2 et 4, 207 et n. 1, 209 n. 1, 210 et n. 1, 2, 4, 211 et n. 1, 2, 236 et n. 1 et 2.
Tintoret (Le), p., 49, 50, 69, 90, 100, 183.
Tiraboschi, 84 n. 2.

Titan frappé par la foudre, par Aug. Carrache, 130.
Tite-Live, 5.
Titi, 210.
Titien (Le), p., 41-43, 49, 72, 82, 93-95, 98-100, 120, 123 n. 2, 133, 156, 191, 198, 221 et n. 1, 229.
Tivoli, Villa d'Este, 26.
Tonti (Cardinal Michelangelo), 223.
Torelli, 5.
Toscane (La), 2, 18, 134.
— (ducs de), 13, 119.
— (Présides de), 2.
Transfiguration (La), par L. Carrache, 222 ; — par le Guide, 241 ; — par Raphaël, 62, 70, 164 ; — par Tibaldi, 71.
Trattato dell' arte della pittura, Scoltura ed architettura, par Vignole, 13, 14.
Travaux d'Hercule, par Vincenzio de' Rossi, p., 35.
Trente (Concile de), 2, 23, 71, 76, 86.
Tribolo, a., 18, 34.
Trinité (La), par le Guide, 243.
Triomphe de Bacchus, par Ann. Carrache, 171, 178, 182, 185, 186, 191, 232, 244, 245 ; — par Périn del Vaga, 182.
— *de Vénus*, par Aug. Carrache, 191.
— *du Christianisme*, par Aug. Carrache, 191.
Trissino (Giangiorgio), 5.
Triton, par Landini, 31.
Trois Grâces (Les), par Tibaldi, 75.
— *Maries (Les)*, par Ann. Carrache, 211.
Turin, 18.
— *Eglises : Corpus Domini*, 18 ; — *S. Spirito*, 18 ; — *S. Trinità*, 18.

U

Udine (Jean d'), p., 82.
Ulysse assisté de Mercure résiste aux enchantements de Circé, par Tibaldi, 66.
— *chez Alcinoüs*, par Tibaldi, 68.
— *chez Circé*, par Ann. Carrache, 162.
— *échappe au désastre grâce à Ino Leucotea*, par Tibaldi, 68.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Ulysse et les Grecs aveuglant Polyphème, par Tibaldi, 66.
 — *et les Sirènes*, par Aug. Carrache, 162.
 Urbain VII, 149.
 Urbin, 42, 46, 56.

V

Vacca (Flaminio), sc., 31, 150, 151.
 Vaga (Périn del), v. Périn.
 Valsoldo, sc., 32, 151.
 Van Dyck, p., 47.
 Vasari (Giorgio), a. et p., 18, 40-42, 46, 53, 54 n. 2, 56, 59, 61, 62 n. 1, 63 et n. 7, 65 n. 4, 71 et n. 1-3, 72 et n. 1, 74 et n. 1, 75, 82, 84 n. 1, 101, 124, 155, 184, 214.
Vase de Soissons (Le), par Tibaldi, 64.
 Vecchi (Orazio), 10.
 Vecchietti (Sénateur), 35.
 Vecellio (Cesare), p., 49.
 — (Fabrizio), p., 49.
 — (Marco), p., 49.
 — (Tiziano), p., v. Titien.
 — (Tiziano), dit le Tizianello, p., 49.
 — (Tommaso), p., 49.
 Vedriani, 84 n. 2, 85.
 Veltroni (Stefano), p., 84.
 Vénétie, 19, 29.
 Venise, 1, 3, 13, 15, 20, 39, 47-50, 59, 90, 94, 100, 101, 124, 126, 133, 152, 156, 184.
 — Bibliothèque, 30,
 — Couvents : La Carità, 20 ; — Zitelle, 20.
 — Eglises : Redentore, 20, 21, 23 ; — S. Giorgio Maggiore, 20 ; — S. Zanipolo, 100 et n. 4 ; — S. Cœlestia, 20 ; — S. Lucia, 20.
 — Palais des Doges, 49, 184.
 Venturi (A.), 127 n. 1, 134 n. 1, 204.
Vénus, par J. de Bologne, 35, 36 ; — par les Carrache, 127 ; — par Ann. Carrache et le Dominiquin, 210.
 — *avec des amours*, par Ann. Carrache et le Dominiquin, 200.
 — *retrouvant le cadavre d'Adonis*, par le Dominiquin, 201.
 — *tordant ses cheveux*, par J. de Bologne, 36.

Vénus venant à la forge de Vulcain, par Tibaldi, 74.
Vérité (La) coupant la langue à la Calomnie, par Tibaldi, 75.
 Vernio (Comte de), 10.
 Vérone. Palais Murari-Brà, 20.
 Véronèse (Paul), p., 49, 59, 67, 100, 126, 133, 156, 198.
 Versailles, 188, 248.
 — Galerie des Glaces, 188, 248.
Vertu enchaînant le Vice, groupe par J. de Bologne, 36.
 Vibert (Laurent), 160 n. 3.
 Vicence, 19, 28.
 — Théâtre Olympique, 19, 28.
Vie active (La), par Francheville, 38.
 — *contemplative (La)*, par Francheville, 38.
 Vienne, 135.
 — Musée, 211.
Vierge (Episodes de la vie de la), par le Dominiquin, 233 ; — par le Guide, 242.
 — *au chat*, par le Baroque, 45.
 — *des Scalzi (La)*, par L. Carrache, v. Madone.
 — *et saint Joseph cherchant un asile*, par l'Albane, 200.
 — *glorieuse avec sainte Lucie et saint Antoine*, par le Baroque, 44.
 Vigni, 15.
 Vignole, a., 15, 16, 21, 22, 26, 27, 57, 68, 73, 76.
 Vinci (Léonard de), p., 120, 194, 206.
 Virgile, 7, 8, 112, 122.
Virginité (La), par Francheville, 38.
Virtus negata tentat, par Ann. Carrache, 131.
Vision de saint Hyacinthe, par Carrache, 126.
 — *de saint Pierre*, par L. Carrache, 126, 131.
 Vitruve, a., 15, 18.
 Vittoria (Chanoine), 103, 105 n. 6.
 — musicien, 9.
 — della Volpe (Alessandro), sc., 20, 29.
 Vitozzi (Ascanio), a., 18.
Vol des rayons du Soleil par Prométhée (Le), par Tibaldi, 68.
 Volterra (Daniel de), p., 36, 47, 64.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Volterra (François de), a., 18.
 Vriès (Adrien de), sc., 37, 38.

W

Wignacourt (Alof de), 214.
 Wurzbach (von), 94, 95.
 Windsor (Château de), 168, 200.

Z

Zagnoni (Paulo), 102 n. 2.

Zaist, 89.
 Zampieri (v. Dominiquin (Le)).
 Zanchini (Famille), 38.
 Zanotti, 62, 63 et n. 4 et 6, 65, 67, 68,
 73, 76, 84 n. 2, 85 n. 1, 218 n. 2, 219.
 Zoppio (Melchiore), 120.
 Zuccaro (Les) ou Zuccheri, p., 60, 82,
 95, 145, 155, 158, 196, 202.
 — (Federigo), 13, 46, 78-80, 124, 145,
 151, 152 et n. 1-5, 153, 155, 214.
 — (Taddeo), p., 46, 57, 59.
 Zucchi (Jacopo), 46.

Vu, le 19 octobre 1912
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
A. CROISSET.

Vu et permis d'imprimer
Le Vice-Recteur de l'Académie
de Paris,
L. LIARD.

TABLE DES PLANCHES

I.	AMICO ASPERTINI. <i>Martyre de saint Valérien et de saint Tiburce</i> (Bologne, église de Sainte-Cécile)	33
II.	LE BAGNACAVALLLO. <i>La Circoncision</i> (Paris, Louvre)	49
III.	PELLEGRINO TIBALDI. <i>Compartiment d'angle d'un plafond</i> (Bologne, palais Poggi)	67
IV.	PELLEGRINO TIBALDI. <i>Saint Jean baptisant les nations</i> (Bologne, église San Giacomo, chapelle Poggi)	83
V.	ANNIBAL, AUGUSTIN et LOUIS CARRACHE. <i>Fragment de décoration</i> (Bologne, palais Magnani)	101
VI.	LOUIS CARRACHE. <i>Madone</i> (Bologne, Pinacothèque)	113
VII.	AUGUSTIN CARRACHE. <i>La communion de saint Jérôme</i> (Bologne, Pinacothèque)	125
VIII.	ANNIBAL CARRACHE. <i>Charges, dessins à la plume</i> (Paris, Ecole des Beaux-Arts)	139
IX.	ANNIBAL CARRACHE. <i>Le mangeur de fèves</i> (Rome, Galerie Colonna)	149
X.	ANNIBAL CARRACHE. <i>Une bacchante</i> (Florence, Offices)	159
XI.	La Galerie Farnèse. <i>Vue d'ensemble</i>	167
XII.	ANNIBAL CARRACHE. <i>Le cortège de Bacchus et d'Ariane</i> (Rome, Galerie Farnèse)	177
XIII.	ANNIBAL CARRACHE. <i>Décoration de l'angle de la voûte</i> (Rome, Galerie Farnèse)	187
XIV.	ANNIBAL CARRACHE. <i>Jupiter et Junon</i> (Rome, Galerie Farnèse)	197
XV.	AUGUSTIN CARRACHE. <i>L'Aurore enlevant Céphale</i> (Rome, Gale- rie Farnèse)	213
XVI.	LE DOMINIQUE. <i>Persée délivrant Andromède</i> (Rome, Galerie Farnèse)	235

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

L'ITALIE A LA FIN DU XVI^e SIÈCLE (1585-1590).

I. Etat politique de l'Italie. — La religion et la Contre-Réforme. — Les mœurs. — La littérature. — Le goût pour l'antiquité. — Le théâtre. — La poésie : Le Tasse représentant des tendances de son époque. — *La Jérusalem délivrée* : poème chrétien et voluptueux. — *L'Aminta*. — Les imitateurs du Tasse : Guarini et le *Pastor fido*

II. Les arts plastiques. — L'état d'esprit des artistes. — Les conséquences de la Contre-Réforme. — La crise morale (La lettre d'Ammanati). — L'importance prise par Rome. — Le besoin de règles fixes, de discipline, de codification (Le *Trattato* de Lomazzo). — § 1. L'ARCHITECTURE. — Les doctrines et les influences (l'antiquité, la Renaissance, Michel-Ange). — Les architectes. — Les œuvres. — Architecture religieuse. — Architecture civile (palais, villas, théâtres). — § 2. LA SCULPTURE. — Les influences : Michel-Ange. — Sansovino à Venise. — Les artistes et les œuvres : les élèves de Sansovino à Venise. — A Rome, l'évolution de l'art religieux. — Les tombeaux. — A Florence : Ammanati, Jean de Bologne et ses élèves. — § 3. LA PEINTURE. — La décadence. — Ce qu'elle fut en réalité. — Les doctrines. — Le maniérisme. — Les influences : Raphaël, Corrège, Michel-Ange. — Vasari et les premières académies. — Les artistes : Le Baroque. — Rome centre d'études. — Les villes du Nord. — Venise. I

CHAPITRE I

LA PEINTURE BOLONAISE AVANT LES CARRACHE

Bologne et l'esprit bolonais. — Les successeurs de Francia. — Ses fils. — Les frères Aspertini. — Girolamo de Cotignola. — Abandon de la manière de Francia et évolution dans le sens de Raphaël. — Bagnacavallo et Innocenzo Francucci da Imola. — Les prédécesseurs immédiats des Carrache. — Fontana. — Les Procaccini. — Passerotti. — Pellegrino Tibaldi. — Son éducation. — Ses travaux à Rome, à Bologne, à Lorette, à Ancône, à Milan. — Le retour à Bologne. — Installation à Milan et voyage en Espagne. 51

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE II

LES CARRACHE, LES ANNÉES DE FORMATION ET LES DÉBUTS.

LES ARTISTES BOLONAIS CONTEMPORAINS

La famille. — Louis et son éducation. — Augustin et Annibal. — Leur éducation. — Leurs premiers voyages. — Leurs débuts. — Leurs confrères. — La situation des artistes. — Calvart et son enseignement. — Cremonini. — Cesi. — Baglione. — Les premières œuvres : tableaux religieux. — Le palais Fava. — La première salle (Argonautes). — La seconde salle (Enéide). — L'hostilité contre les Carrache. 89

CHAPITRE III

L'ACADÉMIE DES CARRACHE (1585-1595)

Portrait des Carrache. — L'académie des Carrache (1585). — Les professeurs. — Rôle de chacun des Carrache. — L'éclectisme. — Leurs œuvres : période d'essais et d'imitation (1585-1589). — Période 1589-1595, où les Carrache sont en pleine possession de leur talent. — Leurs œuvres continuelles. — Leurs travaux en commun : les *tondi* de Modène, le palais Magnani, le palais Sampieri. — Les Carrache en 1595. — Caractères de leurs œuvres. — Les réminiscences. — La composition. — Le dessin. — La couleur. — La couleur locale et la connaissance de l'antiquité. — Le sentiment de la nature et le paysage. — Le réalisme. — La profondeur psychologique. — Le sentiment religieux. . . 117

CHAPITRE IV

ANNIBAL ET AUGUSTIN CARRACHE A ROME.

LA GALERIE FARNÈSE (1595-1609)

Les artistes bolognaïsi à Rome. — Le cardinal Farnèse. — Le départ d'Annibal. — L'atelier Carrache à ce moment. — Les élèves. — Arrivée à Rome. — Rome sous Clément VIII. — Le milieu artistique : les peintres : Frédéric Zuccaro, les Pomarancio, le Cavalier d'Arpin, le Caravage. — Les études d'Annibal d'après les antiques et Raphaël. — Les tableaux qu'il exécute à cette époque. — Le Camerino. — L'arrivée d'Augustin. — La Galerie. — Le rôle de M^{re} Agucchi. — Les sujets. — Description. — Le caractère moral. — Le caractère plastique. — L'évolution du talent d'Annibal. — Son originalité. — L'importance de la Galerie Farnèse. 143

CHAPITRE V

LA MORT D'AUGUSTIN. LES DERNIÈRES ANNÉES

ET LA MORT D'ANNIBAL (1600-1609)

Le départ d'Augustin et ses motifs. — La mort d'Augustin (1602). — Jugement sur Augustin. — Sa valeur comme peintre et comme graveur. — Les Carrache graveurs. — Les travaux de la Galerie après

TABLE DES MATIÈRES

le départ d'Augustin. — Les aides et les élèves d'Annibal : l'Albane, le Dominiquin, Lanfranc. — Leurs travaux personnels: Bassano di Sutri Grottaferrata. — Les mauvais procédés du cardinal Farnèse. — Décou- ragement et maladie d'Annibal. — La chapelle de San Diego. — Les derniers tableaux. — La mort d'Annibal (1699). — Conclusion.	189
---	-----

CHAPITRE VI

LES TRAVAUX DE LOUIS APRÈS LE DÉPART

DE SES COUSINS. LA FIN DE SA VIE (1595-1619)

La situation de Louis à Bologne. — San Michele in Bosco. — La cathédrale de Plaisance. — Antoine Carrache et sa mort (1618). — La mort de Louis (1619). — Jugement sur Louis et sur l'art des Carrache. — Les travaux des élèves des Carrache à cette époque. — Le Domini- quin, l'Albane, le Guide. — La transformation de l'art carrachesque et de la peinture religieuse en particulier	217
---	-----

LISTE SYNCHRONIQUE.	249
TABLEAU CHRONOLOGIQUE DE LA VIE ET DES ŒUVRES DES CARRACHE. .	251
CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES PAR LES CARRACHE.	253
BIBLIOGRAPHIE.	271
INDEX ALPHABÉTIQUE.	283
TABLE DES PLANCHES	303

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC^e
